



Sérgio Miguel Ferreira Paisagens Sonoras: a Linha do Vouga
Pinto Correia



**Sérgio Miguel Ferreira Paisagens Sonoras: A Linha do Vouga
Pinto Correia**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob orientação do Professor Doutor Paulo Bernardino, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedico este trabalho aos meus pais e à minha companheira Andreia.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves De Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade
de Aveiro

arguente

Prof. Doutor Carlos Sena Caires
Professor Auxiliar Convidado, Universidade Católica Portuguesa

orientador

Prof. Dr. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade
de Aveiro

agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a concretização desta dissertação. Agradeço aos meus colegas de mestrado pelo companheirismo e entusiasmo, agradeço ao Luís Costa, fundador da Binaural, pela disponibilidade, e por fim, ao meu orientador Prof. Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos.

palavras-chave

Arte Sonora, Ecologia Acústica, Composição Sonora, Identidade, Instalação

resumo

Vivemos submersos em som. Sem nos darmos conta, através da sinfonia dos sons que nos rodeiam no dia a dia, temos sempre uma banda sonora que acompanha cada momento das nossas vidas e que grande parte das vezes aprendemos a ignorar. Murray Schafer propõem que ouçamos o ambiente acústico como uma enorme composição musical, em que mais do que ouvintes, também somos interpretes e compositores. De certa forma, este é o conceito fundamental ao movimento da Ecologia Acústica que Schafer funda nos anos 70 do séc. passado no Canada. Este movimento nasce da necessidade de pensar o mundo através das relações acústicas que nele se constituem e estuda o ambiente sonoro e a percepção do mundo que nos rodeia através da escuta, compreendendo como o conteúdo acústico poder ser portador de um significado social, económico, cultural e estético. Esta dissertação de mestrado propõem-se a refletir na percepção sonora dos espaços e na forma como os ambientes acústicos contribuem para construir a noção de identidade e memória desse mesmo espaço. Pretende-se usar o material sonoro gerado pela ligação ferroviária do Vale do Vouga, reconfigurado em material artístico expressivo, sensível às questões de lugar, tempo, comunicação e identidade.

keywords

Sound art, Acoustic Ecology, sound composition, Identity, Installation

abstract

We live immersed in sound. Without realizing it, through the symphony of sounds that surround us in day to day, we always have a soundtrack that accompanies each moment of our lives and that much of the time we learn to ignore. Murray Schafer proposes that we listen to the acoustic environment as a huge musical composition, in which more than listeners, we are also performers and composers. In a way, this is the fundamental concept of acoustic ecology movement that Schafer founded in the 70's of the last century in Canada. This movement is born of the need to think about the world through the acoustic relationships that constitute it, the study of the environment and sound perception of the world around us by listening and by understanding that sound content can be a carrier of social, economic, cultural and aesthetic meaning. This dissertation proposes to reflect the sound perception of spaces and how acoustic environments contribute to build the notion of identity and memory those spaces. It is intended to use the material generated by the sound of the train rail Vale do Vouga, reconfigured into artistic material, sensitive to issues of place, time, communication and identity.

ÍNDICE

Introdução	2
Capítulo I	7
I A arte Sonora enquanto disciplina artística contemporânea	7
I.1.1 Murray Schafer e a Ecologia Acústica	8
I.1.2 A Paisagem Sonora e a representação do lugar	14
I.2 A arte sonora na apropriação dos sons do quotidiano	16
I.3 A Paisagem Sonora no estabelecimento de relações com a identidade territorial	24
Capítulo II	28
II.1 A linha do Vouga	28
II.2 A escolha da Linha do Vale do Vouga	28
Capítulo III	32
Projeto I - <i>Bom Ouvinte</i>	33
Projeto II – <i>Ausente</i>	36
Projeto III - <i>Mapa Sonoro do Vouguinha</i>	40
Conclusão	42
Bibliografia	46
Anexos	49
Breve enquadramento histórico da Linha do Vale do Vouga	49
Os comboios da Linha do Vale do Vouga	50
A linha do Vale do Vouga na actualidade	50
Cd's Audio	54

Introdução

“Começamos a ouvir mesmo antes de nascermos, quatro meses e meio depois da concepção”¹. No período em que nos vamos formando dentro do embrião materno, contando que a natureza não nos prive de nenhum sentido, a audição é o sentido mais importante e mais desperto de todos: “o ambiente escuro e líquido do útero torna a visão e o olfato impossível, o gosto monocromático e o tato apenas uma pequena amostra do que será.”² Vivemos envolvidos pelo som da voz da nossa mãe, pelo som da sua respiração, do seu batimento cardíaco, dos seus órgãos internos e pela ressonância que nos chega do mundo exterior. Com o nascimento, os outros sentidos subitamente despertam e a visão torna-se o sentido proeminente. No entanto, apesar de a audição ter perdido o seu trono para a visão, continua em segundo plano vigilante, e a sua responsabilidade pela forma como percebemos o mundo é muito mais importante do que na realidade julgamos.³ Na verdade, a audição permite-nos receber o conteúdo acústico percebido de um local, que para além informações espaciais, é portador de todo um significado geográfico, social, cultural, filosófico e estético que o ouvinte apreende, relaciona e que poderá reconfigurar em material artístico. Esta dissertação de Mestrado em Criação Artística Contemporânea da Universidade de Aveiro, propõem-se a valorizar a escuta do material sonoro proporcionado pela Linha do Vale do Vouga, de forma a encontrar o reflexo da própria identidade dessa via de comunicação. Pretende-se refletir sobre a capacidade do som em gerar significados e na valorização da escuta como sentido de percepção do real. Para os três projetos práticos que fazem parte desta dissertação, espera-se, através dos conceitos da Ecologia Acústica e paisagem sonora, que o material sonoro proporcionado por esta ligação ferroviária seja registado e reconfigurado em material artístico.

¹ Michel Chion, *Audio-Vision* (Columbia University Press, 1994), 4.

² Ibid., 4.

³ É na audição que podemos encontrar a sede do equilíbrio e orientação. No aparelho auditivo situa-se o labirinto, estrutura fisiológica responsável pelas sensações de estarmos em pé ou sentados ou pela vertigem da queda, estando localizado junto aos tímpanos. Este é também um dos motivos pela qual a audição é o sentido responsável pela noção da tridimensionalidade do espaço, na medida em que percebe não só os estímulos que se posicionam à frente da orelha, mas também os que se posicionam atrás, fornecendo constantemente informações sobre a nossa localização em relação ao todo que nos rodeia.

O meu interesse pelo som do quotidiano reconfigurado em composição sonora, existe desde os estudos que realizei durante a minha licenciatura em Design de Luz e Som. Nesse período tive pela primeira vez contato com os conceitos de Música Concreta e “objeto sonoro”⁴ de Pierre Schaeffer (1910-1995), originando que por diversas vezes, na composição de ambientes sonoros para peças de teatro, tenha utilizado esta técnica. A partir da gravação de diversos sons disponíveis do quotidiano: o som do trabalhar do micro ondas, o ranger de uma porta, o som de uma pastilha efervescente, o som do trânsito, etc. que depois de escrutinados, ligeiramente transformados e deslocados do seu contexto, originariam numa possibilidade sonora nova e interessante que utilizava na criação de ambientes sonoros dramáticos. Através destes trabalhos pude confirmar um pouco do que Marcel Duchamp (1887-1968) e os Dadaístas haviam já manifestado no princípio do séc. XX, quando transformam os conceitos de arte, criando a noção de que estamos rodeados de material artístico, matéria-prima que pode ser reconfigurada em arte na forma de *readymade* ou através das técnicas de colagem.

Mais recentemente, durante o mestrado em Criação Artística Contemporânea, descobri que existia um movimento organizado de pessoas, artistas, biólogos, filósofos, músicos, etc. que têm em comum um enorme interesse na escuta e registo de sons disponíveis do dia a dia, mas que os abordam de uma perspetiva diferente da Música Concreta e do “objeto sonoro”. Em vez de se interessarem apenas pelas características formais do som, as suas qualidades dissociadas da fonte e do contexto, interessam-se pelo som no espaço/contexto e como estes elementos se relacionam, procurando promover a consciencialização do ambiente acústico e do profundo impacto que este exerce sobre nós. O “World Forum for Acoustic Ecology” (WFAE), fundado em 1993 é a associação mais representativa destes conceitos. O mentor desta escola de ideias, apelidada de Ecologia Acústica, é o compositor e pedagogo canadiano Murray Schafer. Schafer nos inícios dos anos setenta verificou uma crescente predominância da “cultura visual” na sociedade contemporânea, que aliada à degradação do ambiente acústico, especialmente nas cidades, estaria a resultar na deterioração da capacidade auditiva do ser humano. Apesar de existirem preocupações comuns, os conceitos de Ecologia Acústica vão muito para além da terminologia da poluição sonora. Mantendo uma compreensão profunda do fenómeno sonoro, a Ecologia Acústica promove a audição

⁴A criação de “objetos sonoros”, como irei procurar demonstrar mais detalhadamente, visa, através da captura de sons, dissociá-los da sua fonte e do seu contexto originando na perceção dos mesmos através das suas qualidades concretas intrínsecas: timbre, intensidade, dinâmica, duração, etc., e pela possibilidade de, através de ferramentas de edição de áudio, se criar um novo “objeto sonoro”

ativa e o estudo da paisagem sonora, a monitorização da qualidade ambiental sonora e a preservação de ambientes acústicos naturais. Do ponto de vista artístico, a Ecologia Acústica utiliza o domínio das paisagens sonoras para fazer do som uma aprendizagem, uma experiência estética sensível às questões de lugar, tempo, comunicação e identidade.

Servindo-me das noções anteriormente referidas que suportam a Ecologia Acústica, espero que seja demonstrado neste projeto teórico/prático o potencial do som, mais propriamente das gravações sonoras de campo, em poder gerar significados. O universo a ser refletido é o da linha do Vale do Vouga, apelidada pela população de “vouguinha”, ligação ferroviária de linha estreita que serve essencialmente as populações do Entre Douro e Vouga a norte dos pais, centrando-me mais precisamente a parte da linha que vai de Oliveira de Azemeis a Espinho. Esta é uma das últimas ligações ferroviária de via estreita em funcionamento no nosso país, que mais do que servir a população de uma região tornou-se num elemento de identidade territorial e caso de memória coletiva singular. A situação atual desta ligação ferroviária centenária é algo incerta, e apesar de existirem planos de se modernizar a linha, tal como as personagens Vladimir e Estragon, de Samuel Beckett, que esperavam por Godot, o “vouguinha” continua no passado à espera do futuro.

Assim, pretende-se trabalhar em particular com o material incorpóreo proporcionado pela existência desta ligação ferroviária: os ritos sonoros, as cadências das carruagens, as histórias dos passageiros, o murmúrio nas estações, as povoações perdidas no espaço e no tempo... Através de três projetos práticos que se deseja resultem desta reflexão teórica, pretende-se captar a memória do “Vouguinha”, ouvindo e registando os sons desta ligação ferroviária como potencial material artístico. De um modo particular, partindo de um processo de documentação sonora, pretende-se trabalhar com a perceção do mundo que nos rodeia através da escuta, processo que se move do exterior para o interior do indivíduo.

Para esta investigação, procedeu-se à recolha e seleção de material bibliográfico de diversas fontes com a finalidade de formar um conhecimento estruturado que servirá de plataforma teórica para a fundamentação e desenvolvimento dos projetos práticos. Assim, no contexto da Arte Sonora, procurou-se refletir sobre a Ecologia Acústica e a forma como esta relaciona os conceitos de som, espaço e audição. De seguida procurou-se entender a forma como a paisagem sonora se torna a representação do lugar. Tentou-se identificar a origem da utilização de sons do quotidiano reconfigurado em material artístico, e perceber a importância das paisagens sonoras no estabelecimento de

relações com a identidade territorial. Assim pretende-se reunir informações de fontes diversas de forma a possibilitar as mais variadas perspetivas sobre estes assuntos. Seguidamente relaciona-se o material, procuram-se as tendências e os padrões relevantes que nos induzirão na construção, a partir do particular, de um todo com sentido, nunca esquecendo os objetivos propostos. Posteriormente, investigou-se a Linha do Vale do Vouga, universo a ser refletido através dos projetos desta dissertação. Desta forma, poderemos conhecer melhor o passado desta linha, compreender o seu presente e mais facilmente estabelecermos uma relação recíproca com este elemento a ser experimentado de forma artística. Da análise e interpretação dos conteúdos nasce o enquadramento e suporte teórico para a ignição dos projetos práticos. Esta análise e interpretação proporcionarão um posicionamento pessoal em relação aos temas abordados e a obtenção de diversas perceções do potencial do ambiente sonoro enquanto material portador de significado social possível de ser reconfigurado em objetos artísticos.

A locomotiva desta dissertação é o desenvolvimento de três projetos que se afirmam nos conceitos acima mencionados, criando a possibilidade de ampliar os seus aspetos mais relevantes. Tendo sempre como ponto de partida as recolhas sonoras da Linha do Vale do Vouga, pretende-se a criação de objetos sonoros dispostos a serem reconfigurados em objetos artísticos sem perderem a sua ligação com o seu referente, com o objetivo de os aplicar na criação de três projetos artísticos: duas instalações sonoras e um mapa sonoro da Linha do Vale do Vouga disponibilizado online.

A presente dissertação, para além da introdução, encontra-se estruturada em três capítulos e uma conclusão:

No **capítulo I** desta dissertação, de âmbito mais teórico, inicia com um breve introdução à disciplina artística da Arte Sonora, da qual a Ecologia Acústica faz parte, bem como todo o âmbito deste trabalho.

O **ponto I.1.1** introduz a origem da Ecologia Acústica, abordando os seus princípios, conceitos chave e todo o seu potencial ecológico, social e artístico.

No **ponto I.1.2** relaciona-se a problemática das paisagens sonoras e a capacidade destas em fornecer elementos significativos para a representação do lugar, Como estas podem ser património e elementos de preservação da herança do fenómeno da identidade

No **ponto I.2** procura-se refletir sobre o aparecimento e desenvolvimento artístico da Arte Sonora especificamente através da apropriação dos sons ambiente disponíveis como potencial material artístico. Aborda-se o trabalho pioneiro artistas de referência:

Luigi Russolo (1885-1947), Pierre Schaeffer, John Cage (1912-1992) e os Dadaístas com Marcel Duchamp.

O **capítulo II** centra-se na própria Linha do Vale Vouga, contexto na qual se desenvolvem os projetos práticos.

O **ponto II.1** introduz as suas principais características.

O **ponto II.2** é uma reflexão sobre a forma como me relaciono com este espaço. Pretende também demonstrar a importância social deste equipamento e como este se transforma em elemento cultural da região.

O **capítulo III** engloba a apresentação dos três projetos práticos que fazem parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea. Nesta componente prática procedeu-se a uma concretização artística dos conteúdos explorados e desenvolvidos na parte teórica:

Projeto I - *Bom ouvinte*: Este projeto está próximo da documentação social, pretendendo refletir o real, o quotidiano, o contexto da Linha do Vouga, numa espécie de voyeurismo sonoro, uma escuta indiscreta de diálogos alheios.

Projeto II - *Ausente* : Neste projeto pretende-se confrontar o espectador com a ausência física do *vouguinha* através da presença sonora do mesmo, utilizando a manifestação acústica do universo da Linha do Vouga.

Projeto III - *Mapa Sonoro do Vouguinha* : Este projeto proporciona a proximidade representacional da linha e da sua paisagem sonora através de um mapa sonoro disponível na Internet através do site: <http://linhaentredourovouga.hd1.com.br/>

Por fim, a **conclusão** faz um balanço dos resultados obtidos, constatando a importância da perceção sonora dos espaços e como os ambientes acústicos contribuem para construir a noção de identidade e memória desse mesmo espaço.

A dissertação é ainda complementada por uma lista bibliográfica, anexos, e por dois Cd's audio. O primeiro Cd é composto por peças sonoras de autores referidos ao longo desta dissertação. O segundo Cd contém as composições sonoras criadas para os projectos *Bom ouvinte* e *Ausente* referentes à componente prática.

Capítulo I

A arte Sonora enquanto disciplina artística contemporânea

A Arte Sonora, desde que emergiu como uma disciplina artística que tem vindo desafiar todos os conceitos pré-definidos do que é o som, música e arte. Situada entre o campo da “arte visual” e da música, criada por compositores e artistas plásticos, os trabalhos de arte sonora são cada vez mais comuns em locais públicos ou festivais dedicados como é o caso do “New Adventures in sound art”, que acontece anualmente em Toronto, ou o “Overgaden sound art” festival que acontece em Copenhaga na Dinamarca, entre muitos outros. Também alguns dos mais conceituados museus dedicados à arte contemporânea como é o caso do Whitney Museum of American Art, the Cartier Foundation of Contemporary Art, o MassMoca, o Hayward Gallery em Londres e o ICC em Tóquio, regularmente apresentam trabalhos de Arte Sonora.

Apresentando-se sob formas tão variadas como a proveniência artística de quem a produz, situada na complexidade pluridisciplinar da criação artística contemporânea, a definição de arte sonora não é consensual. Como refere Laura Heon, estamos perante uma forma/conceito novo de bordar o som: “não é estritamente música, ou ruído, ou fala ou qualquer som na natureza, mas geralmente inclui, combina e transforma todos estes elementos.”⁵ Desde as questões sobre oralidade e audição, estética baseada em tecnologias de interação, até às paisagens sonoras, os hábitos sociais de escuta, e a musicalidade existente em ambientes urbanos, a Arte Sonora promove a consciencialização do som e da escuta, muitas vezes subvalorizados ou ignorados. A Arte Sonora esculpe o som no tempo e no espaço, interage com o meio ambiente remodelando-o e emoldura o som ambiente recolhido, alterando os nossos conceitos de espaço, tempo, música e ruído.”⁶

⁵ Laura Heon, *Organised Sound* (Cambridge: University Press, 2005), 10.

⁶ Laura Heon, *Organised Sound* (Cambridge: University Press, 2005), 11.

I.1.1 Murray Schafer e a Ecologia Acústica

Ao contrário da luz, que com relativa facilidade podemos impedir que estimule a nossa pupila, evitando assim produzir a sensação visual, o som existe sempre enquanto formos seres ouvintes. John Cage experienciou esta ideia quando entrou numa sala anecoica, sem reflexão de som, uma sala onde na teoria se pode “ouvir” o silêncio. Como descrevem Bosseur e Bousseur : “Cage constata que, se o silêncio puder ser obtido tecnológica e cientificamente, o corpo manifesta-se então ele próprio como fonte sonora, com as pulsações do coração e do sistema nervoso.”⁷ A consciencialização do som, mais especificamente a consciencialização do ambiente acústico é o ponto fulcral da Ecologia Acústica.

O conceito que suporta a Ecologia Acústica é simples e no entanto profundo, como sugere o seu mentor Murray Schafer em “The Tuning of the World” de 1977 “devemos tentar ouvir o ambiente acústico como composições musicais, cabendo, em última análise, a nós próprios a responsabilidade dessas composições.”⁸

A Ecologia Acústica emergiu relacionada com o desenvolvimento da Land Art dos inícios dos anos 70. Se este movimento procura colocar a criação artística e o mundo natural como parceiros numa experiência estética, de forma semelhante a Ecologia Acústica, através das gravações de campo, “field recordings”, procura usar o material sonoro de sítios naturais específicos na produção de material artístico. A Ecologia Acústica identifica o som ambiente como uma presença poderosa, capaz de afetar a condição humana, o equilíbrio ecológico e os ritmos da vida. No campo da preservação ambiental a Ecologia Acústica desenvolve programas educacionais que alertam para o crescente desequilíbrio sonoro ambiental, promove a escuta ativa e a preservação de ambientes sonoros naturais. Estes conceitos são também aplicados no estudo de ambientes sonoros urbanos, os efeitos da tecnologia no ambiente acústico, a presença cada vez mais dominante de transmissão sonora em ambientes públicos e o estudo da forma como culturas diversas convivem com o silêncio.

⁷Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* (Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990),57.

⁸ Kendall Wrightson, *An introduction to Acoustic Ecology Soundscape*, (The Journal of Acoustic Ecology, Volume I, Number I, Spring 2000), 10.



Fig.1 Murray Schafer, Greenwich House Music School, 2010

A Ecologia Acústica é fundada no final dos anos 60 no Canada pelo compositor e pedagogo Murray Schaefer. Enquanto professor na Simon Fraser University dedicou-se ao estudo das Paisagens Sonoras e criou o “World Soundscape Project” (conhecido atualmente como World Forum for Acoustic Ecology). Este projeto iria contar com alguns dos que se tornariam os artistas mais notáveis da Ecologia Sonora como: Haword Broomfield, Barry Truax ou Hildegard Westerkamp. O projeto originalmente nasceu da preocupação do compositor com a crescente degradação do ambiente sonoro da cidade de Vancouver aliada ao que chamou de “domínio da cultura visual” na sociedade moderna que resulta na deterioração da capacidade auditiva. Das atividades do projeto fazem parte a promoção da audição ativa, consciencialização ambiental e práticas culturais sensíveis às questões de lugar. Hoje em dia o projeto e as ações desenvolvidas

encontram-se alargados a uma escala mundial com delegações no Reino Unido, Escandinávia, Austrália, Japão e América do Norte.

“Gravações áudio de todo o mundo, caminhadas de escuta ativa, exercícios auditivos, transmissões de rádio, e projetos pedagógicos, são alguns dos métodos utilizados de forma a desenvolver uma estratégia flexível e intuitiva que defina os parâmetros, delimitações e categorias da experiência acústica, e as suas operações materiais.”⁹ A Ecologia Acústica vai muito para além da perspetiva redutora do termo “poluição sonora”. “Mantendo uma compreensão profunda do som, a Ecologia Acústica opera não apenas através da investigação sónica, de workshops educacionais e conferências, mas, por sua vez, utiliza a música e o domínio estético da Arte Sonora para alargar a sua pesquisa, para fazer do som e da sua aprendizagem uma experiência estética na qual a escuta, a consciencialização ambiental e as relações globais estão em jogo”¹⁰



Fig.2 da esquerda para a direita: R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax,Howard Broomfield. O grupo WSP, na SFU, 1973

⁹Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 203.

¹⁰ Ibid.,203

Em 1977, “Tuning of the World” de Murray Schaefer, torna-se a grande referência da Ecologia Acústica. Esta obra, para além descrever toda a filosofia que suporta esta disciplina, propõem uma terminologia própria para a classificação dos sons disponíveis no ambiente acústico:

“keynotes” como os sons de fundo que dão a tonalidade ao ambiente acústico, o equivalente à tonalidade na música convencional;

“Sound Signals” como os sons que sentimos mais presentes, que se evidenciam do conjunto sonoro;

“Sound Marks” como os sons que se relacionam com o tipo de local, que expressão a identidade do sítio e da sua população.

Pela mesma altura, com o estudo dos ambientes acústicos nasce o conceito de Paisagem Sonora, (Soundescape). Este termo, cunhado por Schafer, reflete a forma como a Ecologia Acústica entende o fenómeno sonoro, estritamente ligado ao espaço em que ocorre. De forma sucinta é possível caracterizar paisagem sonora como sendo qualquer parcela ou a totalidade do ambiente sonoro, vista como um campo de estudos. De forma mais aprofundada, a Paisagem Sonora designa uma grande variedade de sonoridades: “desde a presente em lugares reais, a construções sonoras abstratas, passando por gravações de campo e sua edição, e composições musicais tradicionais. O conceito tornou-se amplamente utilizado para o estudo da sonoridade dos espaços urbanos contemporâneos, principalmente devido à sua fácil operacionalidade na tarefa de delimitar um recorte objetivo a partir do qual se possa analisar o fenómeno sonoro localizado em lugares específicos.”¹¹ No caso da Ecologia Acústica, esta baseia o seu estudo nos sons recolhidos, que posteriormente podem sofrer a intervenção do artista que tenta recriar a sua perspetiva dos espaços, ou tenta que estes permaneçam o mais fieis possíveis ao som original do local.

Os sons são registados nos seus locais de origem através de gravações de campo (field recordings). A origem deste tipo de gravações tem raízes nos primeiros registos usados em estudos de campo antropológicos e etnográficos que permitiam arquivar informação sonora de culturas particulares e os seus ambientes, desde a sua

¹¹ Pedro Marra, “Paisagens Sonoras do Futebol : Som e Esporte em uma Metrópole Latino Americana” *Razón y Palabra, Primeira Revista Eletrónica en América Latina Especializada en Comunicacion* ,69 (2009) www.razonypalabra.org.mx

música, à linguagem e fala, vida quotidiana, cerimónias religiosas, etc. Uma das práticas mais importantes do World Soundscape Project, e ainda hoje pertinente, baseava-se na captura e registo dos mais variados ambientes sonoros de todo o mundo: “Desde os ventos do ártico até ao arrulhar dos pombos em Trafalgar Square, do murmúrio dos homens, até ao som das crianças, as excentricidades, prazeres e intensidades do ambiente sónico são captados, transposto para fita magnética, e preservados em arquivos para a posteridade”¹² possibilitando o seu estudo e preservando a sua memória.

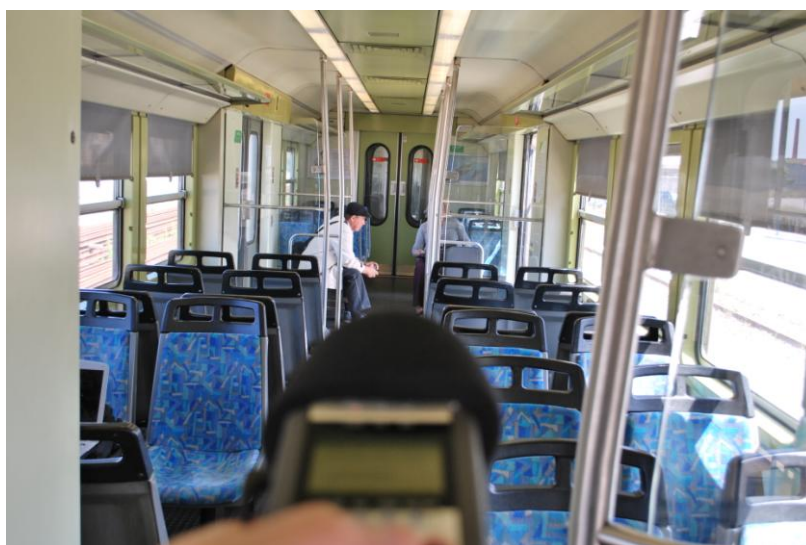


Fig.3 Gravação de campo (field recording) através de gravador portátil com microfones embutidos, Linha do Vouga 2011

A Paisagem Sonora é então a manifestação acústica do lugar, em que os sons existentes proporcionam aos habitantes a sensação de pertencerem a esse espaço, existindo uma relação recíproca entre as características acústica do lugar e as atividades e comportamentos dos habitantes. Assim as Paisagens Sonoras não são apenas constituídas pelos sons disponíveis, mas também, como refere Brandon, LaBelle (2008), “pelos sons produzidos pelas pessoas (e animais!) e a sua interação comunicacional com os sons do ambiente, dos quais, para além de outras pessoas, fazem parte os sons que nos orientam no dia a dia, tais como: buzinas de nevoeiro, sinos de igrejas, até o próprio toque pessoal do telemóvel.”¹³ Esta interação comunicacional, estas trocas de informação acústica na paisagem sonora, acontecem num espaço físico, geográfico, mas também

¹² Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 203.

¹³ Ibid., 2003

social, económico e histórico. A Paisagem Sonora, como sendo a totalidade dos sons numa área definida, torna-se numa reflexão íntima de todos esses fatores.

Em “*Tuning of the World*” (1977), obra de referência em que Schaefer introduz os conceitos base da Ecologia Acústica, podemos encontrar a caracterização das paisagens sonoras modernas das zonas urbanas por ser “*lo-fi*” (low fidelity) enquanto que a paisagens sonoras rurais, ou afastadas das zonas urbanas, caracteriza-as por serem “*hi-fi*” (high fidelity). Schaefer “define uma paisagem sonora “*hi-fi*” como um ambiente na qual os sons se sobrepõem com menos frequência; existe maior perspectiva - proximidade e afastamento.”¹⁴ Em termos acústicos, nas paisagens sonoras de “alta-fidelidade”, por terem um registo de menor intensidade sonora e uma gama de frequências mais abrangente, deixando espaço para que as diferentes fontes sonoras ocupem o espectro audível sem se sobreporem, não acontece tão facilmente o fenómeno de mascara, de sobreposição de sons, resultando que todos os sons de todas as frequências possam mais facilmente ser ouvidos distintamente. As Paisagens Sonoras modernas são um ambiente de “baixa-fidelidade” “ com sons que se impõem indiscriminadamente e com um nível crescente de perturbação sobre o corpo, sociedade e meio ambiente”¹⁵ . A Ecologia Acústica, pretende estudar e compreender os efeitos dos ambientes acústicos, das Paisagens Sonoras, no plano físico e nas características comportamentais das criaturas que os habitam, mas, e sobretudo, segundo Brandon LaBelle citando Barry Truax, pretende-se compreender e interpretar um “relacionamento comunicacional apresentado através de informação acústica...em que a consciencialização do indivíduo e a sua relação com os outros acontece”.¹⁶

A capacidade de audição está intimamente ligada à capacidade de silenciar o nosso ser, de abrandar os nossos pensamentos, para partir na viagem da escuta permitindo a interpretação das paisagens sonoras. Numa época em que o espaço sonoro individual tende a ser cada vez mais reduzido, em que o frenesim da cidade representa a vida, a agitação, a emoção, e em que se evita o “vazio” do silêncio, teremos de fazer um esforço de parar, ou pelo menos abrandar, física e psicologicamente para verdadeiramente podermos escutar. Estar em silêncio representa a possibilidade de

¹⁴ Kendall Wrightson, “ An Introduction to Acoustic Ecology” *Journal of Electroacoustic Music*, Volume 12, March, 12 (1999)

¹⁵ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 204

¹⁶ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 204.

ouvirmos a nossa voz interior, o nosso ritmo interno, o que por vezes, para alguns, é assustador. Ouvir no máximo da disponibilidade é a forma de atingir toda a profundidade das composições de paisagens sonoras, do exterior para o interior, procurando informação sobre a totalidade do espectro sonoro e o seu significado, desde o ruído até ao silêncio.

Será necessário um processo de codificação para que as gravações de campo se tornem objetos artísticos, composições sonoras, que posteriormente são divulgadas através dos canais de produção cultural, seja em Cd's, através da internet, em performances ou em instalações. Como o produto final é o resultado do ambiente acústico de locais determinados, este tipo de composição sonora transforma-se numa espécie de pesquisa, uma cobertura cartográfica de rotas e locais, que refletem o espaço e mais concretamente a relação do artista com esse espaço. Os sons ganham importância pela referência à sua origem, evocando campos e desertos, rios, ruas de cidades, florestas, etc., enquanto são transformados, através das particularidades de uma prática artística, em objetos culturais.

I.1.2 A Paisagem Sonora e a representação do lugar

A composição de uma Paisagem Sonora acontece a partir das características acústicas específicas de determinados locais, do relacionamento do artista com essas especificidades e a sua interpretação das mesmas. Na base deste relacionamento está a capacidade de ouvir e de decifrar a paisagem sonora como uma nova linguagem, estabelecendo uma relação que pretende ser contígua entre o produto artístico e o sítio de origem. As gravações de campo são o processo de captura do ambiente acústico a ser retratado e posteriormente editado em paisagens sonoras, reveladoras do relacionamento do artista com o lugar e com o som do lugar.

A artista sonora Hildegard Westerkamp, através dos sons que retira de um lugar específico, cria retratos sonoros que não são fixos, estáticos, mas sim dinâmicos (enquanto permitem a cada ouvinte reconstruir a sua própria imagem sonora a partir das suas referências e do seu ponto de vista). “Enquanto Westerkamp constrói um retrato sonoro através da sua orientação e perspetiva, ela deseja que tenha abertura para que

outros ouvintes possam criar o seu próprio retrato sonoro”¹⁷. O processo de registo de um ambiente sonoro, o seu deslocamento da origem e posterior escuta, desencadeia a criação de um “novo espaço”. Segundo Barry Truax, através das gravações de campo “cria-se uma paisagem sonora simbólica e virtual que translada as qualidades acústicas da paisagem real”¹⁸. Esta questão é referida por Brandon Labelle, como um “trabalho contraditório” na Ecologia Acústica na medida em que a composição criada não mimetiza a realidade da paisagem sonora original. Citando o próprio LaBelle: “o registo sonoro de um determinado espaço muitas vezes origina resultados contraditórios, pois, de forma a fazer aparecer esse espaço, é necessário contar com as interferências da sua representação, mediação e deslocação”.¹⁹ Quando o som é movido do seu local original e se faz escutar noutro tempo e noutro lugar, muitas vezes acaba por transportar o ouvinte para um espaço que ele interpreta como díspar da paisagem sonora real. Ainda através das palavras de Labelle este diz-nos que: “É minha opinião que trabalhos sonoros provenientes de site-specific, um lugar específico, paradoxalmente ganham vida por se tornarem de alguma forma alienígenas, outros, separados, removidos e deslocados, em vez de serem a representação mimética do real... a diferenciação, deslocação (do som) formam o alicerce da composição das paisagens sonoras para a imersão e originalidade... Então é possível propor que escutar profundamente será atingir um local de alienação.”²⁰

A propósito da escuta do trabalho sonoro “Herings” sobre a paisagem rural mexicana do artista Steve Peters, Brandon LaBelle refere ainda que : “...não será tanto encontra-me no local e no momento original das gravações, mas sim colocar-me entre esse momento e o momento presente.” Para o autor, é justamente nesse ponto intermédio que o ambiente sonoro registado revela o seu significado. Esta consideração aproxima-se do que o criador da música concreta, Pierre Schaeffer, no seu livro “*Traité des Objets Musicaux*” de 1966, caracterizou como escuta reduzida ouvir com o enfoque dirigido para as qualidades concretas do som (ex. altura, timbre, etc.) independentemente

¹⁷ Andra McCartney, “Sounding Places with Hildegard Westercamp” *Electronic Music Foundation Intitute site*, (2000)

¹⁸ Andra McCartney, “Sounding Places with Hildegard Westercamp” *Electronic Music Foundation Intitute site*, (2000)

¹⁹ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuumm International Publishing Group Inc. , 2008), 199

²⁰ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuumm International Publishing Group Inc. , 2008), 211

da sua fonte ou significado. No entanto, apesar de existir um nível de abstração na escuta de paisagens sonoras, existirá sempre uma ligação ao original, à fonte, que, mais uma vez LaBelle descreve assim: “O que é proposto em grande parte das composições de paisagem sonora é a possibilidade de condensar o real, ao mesmo tempo que se faz sobressair as qualidades acústicas submersas do espaço... a composição de paisagens sonoras evoca a origem com atenção renovada e revigorada. Afasta-nos e volta novamente a colocar-nos no local original”²¹. A perspetiva sonora do autor, a relação que estabelece com o espaço, irá enformar a composição sonora. Através do som, as experiências passadas, as associações, os padrões de perceção das paisagens sonoras são evocados pelo compositor no ouvinte. No intuito da composição de paisagens sonoras está a procura do real através de um estado de consciência auditivo transformado que, através das palavras de Brandon Labelle pode ser descrito assim: “estados de consciência próximos do sonho, que abrem o caminho em direção à escuta ativa e em última análise à participação do ouvinte... possibilitam a aproximação ao coletivo inconsciente da nossa memória auditiva, o local primário de unidade e instinto”.²²

I.2 A arte sonora na apropriação dos sons do quotidiano

Sem uma data propriamente definida, é nos primeiros anos do séc. XX que se dão as primeiras manifestações do que virá a ser conhecido como Arte Sonora. Se por um lado os avanços tecnológicos do início do séc., com a invenção da rádio e do fonógrafo, originando no aparecimento das primeiras ferramentas de captura e difusão sonora, foram fundamentais no surgimento desta disciplina artística, não menos importante foi a transformação do ambiente acústico quotidiano em especial nas cidades. A massificação da indústria, a proliferação das máquinas e a modernização das cidades do princípio do séc. XX, origina no aparecimento de novos sons e texturas sonoras até ai desconhecidas. No mesmo período, com o advento do modernismo, segundo Bosseur e Bosseur, também a música tenta soltar-se das regras do tonalismo experimentando novas formas

²¹ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 206.

²² Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 206.

sonoras como o dodecafonismo e o atonalismo. Estes fatores resultam em que os conceitos de música e ruído começassem a alterar-se e a expandir-se em novas possibilidades. Seria no entanto o interesse pelos sons disponíveis no quotidiano o principal impulso para o aparecimento e desenvolvimento da Arte Sonora, interesse esse, que como tentarei demonstrar, continua vivo até aos dias de hoje.

Neste contexto arraigado, pelo espírito futurista, o artista italiano Luigi Russolo publica em 1913 o manifesto “L’art dei Rumori” (a arte dos ruídos). Russolo anuncia uma nova forma de música que “acontece em paralelo com a proliferação das máquinas no quotidiano humano”²³ e exalta os sons modernos industriais, intensos e dramáticos, em oposição aos sons da natureza que considera monótonos e sem emoção. Para Russolo, a música modernista do início do séc. XX, com a procura da dissonância, vai abrindo o caminho para a “arte ruído”, “no entanto, o som musical é demasiado restrito na variedade e na qualidade tonal”²⁴, continua, “os nossos ouvidos, longe de estarem satisfeitos, continuam a pedir novas e maiores sensações acústicas.”²⁵

De forma visionária, no seu manifesto “L’art dei Rumori” de 1913, o autor chama já a atenção para as qualidades dos sons do quotidiano como potencial material artístico: “Vamos caminhar juntos para uma grande capital moderna, com o ouvido mais atento do que o olho, e iremos diversificar os prazeres da nossa sensibilidade ao distinguirmos os sons da água, ar e gás dentro das condutas metálicas, os rumores e o tumulto de motores a respirar como se de animais se tratasse, o trabalhar dos pistões, o som estridente de serras mecânicas, as carruagens que se deslocam nos trilhos, o estalar do chicote, o som das bandeiras a dançar ao vento.”²⁶ Na tentativa de tentar reproduzir estes sons, Russolo inventou o “intonarumori”. Esta família de instrumentos musicais permitia gerar ruídos acústicos com controlo sobre as dinâmicas e altura dos diferentes tipos de sons. Estes instrumentos foram usados em diversos concertos durante a primeira e segunda década do séc. XX e chamaram a atenção de alguns compositores como: Strawinsky, Ravel e Varèse.

²³ Luigi Russolo, *The Art Of Noise Futurist Manifesto 1913* (Great Bear Pamphlet, Something Else Press 1967), 6

²⁴ Ibid., 6

²⁵ Ibid., 7

²⁶ Luigi Russolo, *The Art Of Noise Futurist Manifesto 1913* (Great Bear Pamphlet, Something Else Press 1967), 14

O último concerto de Luigi Russolo aconteceu em 1929 durante a inauguração de uma exposição de pintores futuristas na galeria 23 em Paris. Russolo na tentativa de expandir o vocabulário sonoro introduz uma gama de sons, que até então eram considerados de ruído e indesejáveis no contexto musical convencional.

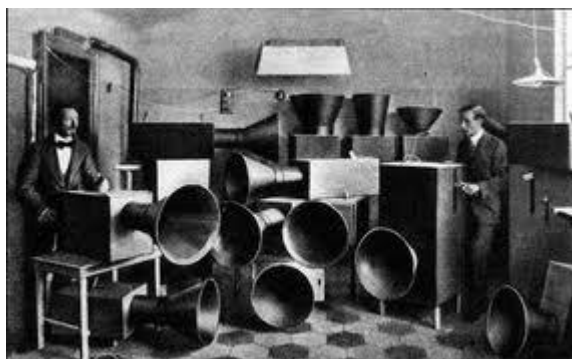


Fig. 4, Luigi Russolo, Esq., com um assistente Ugo Piatti, Drt., tocam o «Intonarumori», 1914

Por volta da mesma altura, o som torna-se num elemento fundamental na arte moderna dos Dadaístas. Hugo Ball, (1896-1927) um dos fundadores do movimento Dadaísta, criou o “Poème simultane”, apresentado pela primeira vez no Cabaret Voltaire em 1916. Esta recitação fazia-se através de “uma cacofonia energética, utilizando assobios, suspiros grunhidos e tosse, entre outras técnicas expandidas”²⁷.

Também Marcel Duchamp, trabalhou em ideias musicais. Apesar da sua obra musical ser esparsa, as suas peças representam uma rutura com tudo que havia sido feito até aquele momento. Duchamp compôs 2 peças musicais, uma para três vozes, outra para um instrumento mecânico através de um sistema composicional criado para o efeito, e ainda uma peça conceptual. “As peças musicais de Marcel Duchamp são todas diferentes. Duas foram compostas através de processos aleatórios mas usando para cada caso métodos diferentes. A terceira peça é apenas uma nota musical escrita num papel encontrado na rua”²⁸. Duchamp antecipou com a sua música algo que na altura se tornou aparente nas artes visuais, especialmente no movimento dadaísta: “as artes estão aqui para todos criarem, não apenas para os profissionais treinados. A ausência de educação musical de Duchamp potenciou o carácter explorativo das suas composições.

²⁷ Laura Heon, *Organised Sound* (Cambridge: University Press, 2005), 13.

²⁸ Petr Kotik “Music of Marcel Duchamp” Edition Block + Paula Cooper Gallery, 1991, <http://www.dada-companion.com/duchamp/music.php>

As suas peças são completamente distintas da cena musical predominante por volta de 1913 ”.²⁹



Fig. 5 Da esquerda para a direita, John Cage, Teene e Marcel Duchamp, jogam xadrez na performance *Sightssoundsystems*, Festival de Arte e Tecnologia de Toronto, 1968

Após a II Guerra Mundial, “com generalização da fita magnética, o registo sonoro torna-se uma prática acessível, de fácil utilização, permitindo a reconfiguração do som ”³⁰. Assim, o compositor/artista poderia utilizar praticamente qualquer tipo de som disponível no quotidiano, molda-lo e criar uma obra em que os instrumentos convencionais são substituídos pelo som do vento, da água, das pessoas, etc.

Pierre Schaeffer, compositor, filósofo, musicólogo e engenheiro de som, introduziu este conceito por volta de 1950, a que chamou de Música Concreta, por esta ter como essência a qualidade concreta dos sons. Schaeffer em conjunto com o compositor/percussionista Pierre Henry cria o “Groupe de Recherche de Musique Concrète” em 1951, enquanto trabalhava como investigador na “Radiodifusion-Television Francaise”. Com a criação deste grupo, que mais tarde mudava de nome para: “Groupe

²⁹ Petr Kotik “Music of Marcel Duchamp” Edition Block + Paula Cooper Gallery, 1991,<http://www.dada-companion.com/duchamp/music.php>

³⁰ N. B. Albrich, “ What is sound art?” the EMF institute,
<http://emfinstitute.emf.org/articles/aldrich03/aldrich.html>

de Recherches Musicales”, “GRM”, Schaeffer inicia uma plataforma específica para a investigação do áudio e a experimentação musical, que teria impactos profundos no universo musical, em especial na afirmação da música eletroacústica. A Música Concreta posiciona a música dentro de uma sintaxe sónica muito mais abrangente através da manipulação de máquinas áudio e gravadores de som. Com isto, Schaeffer pode explorar as potencialidades do som enquanto espécime. “Um som gravado poderia ser objetivado e escrutinado, ampliado, repetido, regravado e novamente emitido de forma a descobrir todo o seu potencial sonoro escondido e a dinâmica interna aninhada dentro de cada instante ou partícula de som” ³¹. Através da tecnologia, é possível isolar um som do seu contexto e manipula-lo, criando-se assim um novo fenómeno que Schaeffer apelidou de “objeto sonoro”. Schaeffer pretende explorar a qualidade concreta do som que para ele aparece não no momento imediato de quando o som é produzido, mas na separação do som da sua causa. Esta separação e posterior audição do fenómeno sonoro, resulta noutra conceito idealizado por Schaeffer : “escuta reduzida”, que Michel Chion, em “Áudio-Vision”, definiu como: “escutar com o propósito de se focar apenas nas qualidades próprias do som independentemente da sua fonte ou significado”³². A “*escuta reduzida*” afasta o ouvinte de uma audição interpretativa e culturalmente condicionada, libertando o som da sua causa ou contexto passando este a ser escutado pela sua natureza intrínseca (timbre, altura, intensidade, duração). Para que possamos descobrir novas formas sonoras dentro das que já conhecemos, teremos de dissociar os sons da sua referência de indexação para quebrar o vínculo contextual, criando assim um ambiente “acúsmático”. Segundo Marc Battier, este termo terá sido usado pela primeira vez pelo escritor francês Jérôme Peignot, para designar um som que é ouvido mas que a fonte se encontra escondida. Assim, pretende-se uma forma de escuta mais concentrada e abstrata sem associações com o mundo real e o significado dos sons.

A Música Concreta é “uma linha de pensamento musical que continua ainda hoje vigorosa e que se ramifica em alguns dos mais importantes e estimulantes trabalhos associados à Arte Sonora”³³. Em continuidade com a linha de pensamento de Russolo,

³¹ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 150.

³² Michel Chion, *Audio-Vision* (Columbia University Press, 1994), 15.

³³ N. B. Albrich, “ What is sound art?” the EMF institute,
<http://emfinstitute.emf.org/articles/aldrich03/aldrich.html>

50 anos depois, com o auxílio de novas tecnologias e através dos conceitos de “escuta reduzida” e “acústica”, Schaefer explora novamente o material sonoro disponível do quotidiano como potencial material criativo, reconfigurando-o, através de nova tecnologia de áudio, em material artístico. Como salienta o compositor português Carlos Guedes, esta nova abordagem vai exigir do ouvinte uma reformulação do léxico musical e uma reformulação dos conceitos de música e ruído dominantes até então. “Pierre Schaefer foi um dos precursores da música produzida por meios eletrónicos e sendo ao mesmo tempo um compositor, pesquisador e filósofo/esteticista, o seu legado – a sua música e, especialmente, os seus diversos artigos teóricos - foram de grande influência no curso da música do pós-guerra...uma vez que exige uma abordagem radicalmente diferente à música”³⁴



Fig. 6 Pierre Schaefer (1910-1995)

O compositor americano John Cage artista e filósofo, desempenha um papel crucial na redefinição de som e música desde os anos 50 até à atualidade. Próximo de artistas plásticos como Willem de Kooning (1904-1997) ou Rauschenberg (1925-2008) com quem desenvolveu projetos artísticos. Como refere Brandon LaBelle “...a sua obra está em conformidade com as intenções dos artistas vanguardistas dos anos 60: a procura do imediato, ultrapassar o objeto artístico e as mensagens musicais, a procura pelo âmago do real”³⁵. A sua obra é altamente conceptual e reformadora transformando-

³⁴ Carlos Guedes, “PIERRE SCHAEFFER, MUSIQUE CONCRETE, AND THE INFLUENCES IN THE COMPOSITIONAL PRACTICE OF THE TWENTIETH CENTURY 1996”,
http://web.mac.com/carlosguedes/iWeb/HTM/Media_files/Schaeffer-1.pdf

³⁵ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 234

se numa referência da música e arte do séc. XX que ainda tem impacto na produção artística contemporânea. “Por entre a multiplicidade das vias trilhadas por John Cage, mantém-se uma constante: a preocupação de considerar o ato musical não como uma tomada de poder sobre o som, sobre o intérprete e sobre o público, mas como um processo de deixar uma situação acontecer e desenvolver-se a partir de si própria.”³⁶ Para Cage, a renúncia aos mecanismos de composição tradicional permite expor o material sonoro que é a génese do fenómeno musical, muitas vezes esquecido pelos criadores musicais. Cage recorda à música do que é que ela é feita, de som.

O início da sua obra experimental dá-se em 1938, quando recebe uma encomenda da bailarina Sylvilla Fort para o seu bailado Bacchanales. De modo a poder substituir uma orquestra de precursão, John Cage desenvolve o “piano preparado” colocando diferentes objetos e materiais por entre as cordas do piano. Como descrevem Bosseur e Bosseur: “através destes corpos estranhos, as propriedades acústicas do instrumento são modificadas de modo a suscitar uma variedade insuspeita de sons complexos e aumentar o imprevisto do resultado sonoro”³⁷. Deste modo, as peças para “piano preparado”, embora de estrutura fixa, variam de uma execução para a outra em função das mais ínfimas diferenças entre os materiais utilizados para modificar as sonoridades originais e segundo a maneira de os colocar no interior do instrumento. “A problemática da obra de Cage não se coloca tanto ao nível dialético entre determinismo e indeterminismo, continuidade e descontinuidade; J. Cage não pretende nem impor o acaso a todo o custo nem estrangulá-lo. Interessa-lhe sobretudo favorecer a sorte, para que uma maior diversidade de sons possa entrar na «sua» música, mas sem exigir, na realidade, «garantias»”³⁸. Para Cage, o controlo que o criador exercia na conceção da obra musical, determinando todos os seus aspetos de tempo, altura, timbre e intenção narrativa, estava desfasado com a forma natural, espontânea e casual como as coisas aconteciam no mundo. Cage procura evitar o controlo tradicional do compositor sobre o material sonoro, recusando as convenções pré-estabelecidas de composição e hierarquia sobre os sons, colocando ao mesmo nível de importância os sons escolhidos pelo compositor, pelo executante, e todos os sons que nos envolvem no quotidiano da nossa

³⁶ Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* (Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990), 52.

³⁷ Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* (Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990), 53

³⁸ Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* (Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990), 53

existência. Depois de assumir a problemática do indeterminismo ao nível material, Cage integra-a no próprio ato da composição. Nos princípios dos anos 50, de forma a sistematizar processos de acaso e indeterminação na sua música, elabora uma série de peças em que a tradicional partitura musical é substituída por diagramas com instruções de execução das peças, obtidas a partir do lançamento de dados ou de moedas. Mais tarde, ao interessar-se pela filosofia oriental, descobre o Yi –Xing e passa a sistematizar a sua produção musical a partir deste. O Yi-Xing, ou “Livro do Acaso” um, é dos escritos mais antigos da antiguidade chinesa (a origem destes escritos chineses remontam ao 3º e 2º milénio a. C.) que contém um sistema de adivinhação centrado nas ideias dinâmicas dos opostos, Yin-Yang, na constante evolução das circunstâncias como processo e na aceitação inevitável da mudança. Recorrendo a este oráculo, Cage tenta eliminar o mais possível qualquer critério de escolha objetivo na composição das peças, sendo a estrutura, a forma, o método, os materiais, sons e silêncios todos determinados através de operações de acaso, seguindo o método “Yi-Ching”.

Todo este processo de desconstrução dos paradigmas pré estabelecidos de música e som, do controlo do compositor oposto ao modo de atuar indeterminado da natureza, esta necessidade de trazer a realidade para dentro da música irá eclodir na obra 4’33”. Apresentada pela primeira vez em 1952 no Maverick Concert Hall de Woodstock e executada por David Tudor (1926-1996), esta será a mais indeterminada e conceptual das suas obras. Cage radicaliza a ideia de que “o silêncio não é vazio mas sim vacuidade, acolhimento”³⁹. Cage pretende demonstrar que de facto o silêncio, no sentido literal da palavra, não existe e não pode ser o oposto do som, mas sim o seu complemento. Na ausência do som musical existe sempre o som ambiente. Como referem Bosseur e Bousseur ao propósito de 4’33” “ao dar toda a importância aos sons ambientes, esta peça mostra bem que a arte não tem de estar necessariamente afastada do quotidiano. Resultado da ausência de organização, 4’33” pressupõe uma total abertura à influência do mundo e, fundamentalmente, não é mais do que essa abertura.”⁴⁰ Não é simplesmente a ausência de som, mas é a constatação de que estamos sempre envolvidos por atividade sonora que acontece independentemente da expectativa e controlo do ouvinte ou do compositor.

³⁹ Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* (Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990), p.53

⁴⁰ Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* (Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990), p.53

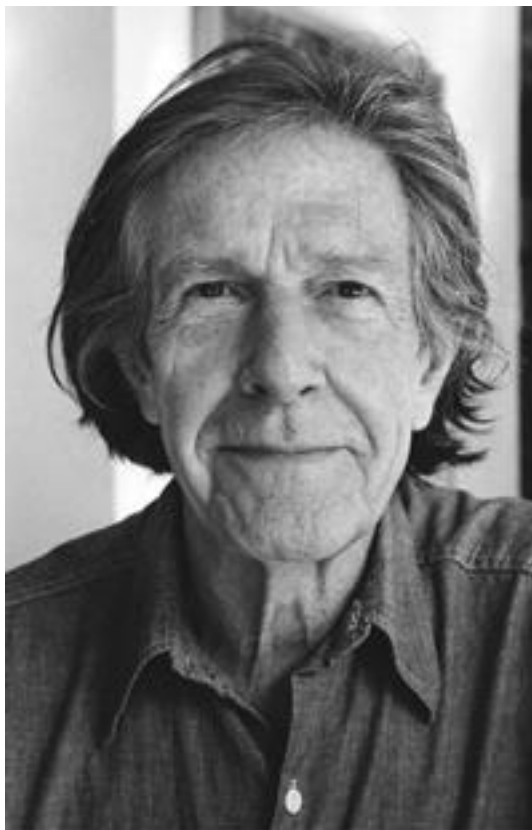


Fig. 7 John Cage, Nova Iorque, 1985

Escutar todos os sons disponíveis como potencial material artístico intensifica o sentimento de que a beleza está presente no nosso quotidiano e que estamos sempre envolvidos em material artístico, só temos de reformular a nossa definição de som e obra de arte. Esta perspectiva artística de usar elementos sonoros disponíveis do dia a dia para criar algo original, que acontecia em Luigi Russolo e Schaeffer, tem paralelo nas artes visuais com as colagens de Braque e Picasso ou nos *readymade* de Marcel Duchamp.

I.3 A Paisagem Sonora no estabelecimento de relações com a identidade territorial

Para compreender de que forma a Paisagem Sonora em particular se relaciona com a identidade de um espaço, torna-se fundamental compreender a “paisagem” no seu sentido mais geral e a sua importância no estabelecimento de relações com identidade

territorial. Segundo Zoran Roca e José António Oliveira, podemos encontrar a seguinte definição de paisagem: “é o meio através do qual se constrói a identidade de um lugar [e]...é tanto uma representação (um ideal que revela sentido) como uma existência material (a realidade das condições vividas) (Mitchell, 1991; Harner, 2001: 660).”⁴¹

As identidades territoriais são determinadas pela especificidade duma área geográfica em termos das características da sua paisagem e dos seus modos de vida. Para os autores, “as paisagens são fundamentais para o reconhecimento das identidades territoriais. As suas características, tanto naturais como culturais, constituem-se como os ingredientes essenciais que emergem das formas de registo baseadas na observação. Os elementos que formam a paisagem podem determinar o nosso “sentido de lugar” (Massey, 1995; Rose, 1995), ou diferenciar territorialmente as nossas perceções e emoções, já que “a paisagem cultural é a nossa autobiografia inconsciente, pois ela reflete, de uma forma tangível, os nossos gostos, aspirações e temores” (Rubinstein 1999: 23, citando Pierce Lewis).” O que se tem verificado pelo final do séc. passado é que as características únicas da paisagem e outras relacionadas com a identidade territorial “vão desaparecendo consoante os lugares e as regiões vão sendo de forma crescente, tanto económica como culturalmente, afetadas pelos fenómenos homogeneizadores da globalização.”⁴²

Para o investigador Jorge Gaspar, nas últimas duas décadas em Portugal, pela influência da renovação que os geógrafos franceses como G. Bertrand e A. Berque, e pela influência da renovação da orientação culturista da Geografia Humana anglo-saxónica, têm-se verificado uma consciência cada vez maior pela preservação da herança do fenómeno da identidade, tanto a nível de investigação teórica, como a nível das agendas políticas, sobretudo no âmbito das áreas rurais, periféricas e em processo de desvitalização social e económica da Europa. Para este geógrafo e investigador português, existe um regresso, um pensamento renovado em relação às paisagens não só na geografia, mas também noutros domínios onde é necessário “apreender a luz, as formas, os ambientes, para compreender os lugares e o sentido do espaço e do tempo”⁴³. O autor refere ainda que: “as múltiplas pesquisas sobre paisagens têm feito ressaltar a

⁴¹ Zoran Roca e José António Oliveira “ A PAISAGEM COMO ELEMENTO DA IDENTIDADE E RECURSO PARA O DESENVOLVIMENTO”, <http://www.apgeo.pt/index.php?section=129>

⁴² Zoran Roca e José António Oliveira “ A PAISAGEM COMO ELEMENTO DA IDENTIDADE E RECURSO PARA O DESENVOLVIMENTO” <http://www.apgeo.pt/index.php?section=129>

⁴³ Jorge Gaspar “O RETORNO DA PAISAGEM À GEOGRAFIA , Apontamentos Místicos” In *Fnisterra*, XXXVI, 72, (2001), http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_08.pdf

importância de novas dimensões, que vão para além da simples apreensão visual ou da resultante das relações entre o Homem e o Meio. Por um lado, têm valorizado a importância de outros sentidos na apreensão das paisagens (o olfato, o ouvido, o tato) e, por outro lado, como notaram Philipe e Geneviève Pinchemel, têm sido reveladas nas «novas paisagens» outras dimensões valorativas, para além da «paisagem como modo de vida»: a paisagem-património, paisagem-valor de identidade, paisagem-recursos⁴⁴

A paisagem sonora, como representação acústica de um espaço irá comportar os sinais que constroem a identidade desse próprio espaço gerados pelas particularidades geográficas, económicas, sociais e culturais dessa área, existindo um processo de reciprocidade entre os sons que habitam o espaço e os sons que os habitantes desse espaço geram: a representação acústica do “lugar” na qual o som fornece aos seus habitantes um sentido de pertença e as qualidades acústicas do espaço são moldadas pelas atividades e comportamento dos próprios habitantes. Conforme afirma Eduardo Meditsch, sobre estudos da perceção sonora, estes mostram que o ouvido é o sentido hiperestésico por excelência, isto é, o aparelho auditivo é estimulado ininterruptamente pela vibração sonora e reage também ininterruptamente. Por outro lado, comparando o sentido da audição com a visão este autor refere que percebemos o que vemos como exterior a nós enquanto a audição provoca uma integração entre a perceção do ambiente e a auto perceção. Paula Casaleiro e Pedro Quintela, citando Simmel referem que “A partilha de um mesmo ambiente sonoro pode promover o sentido particular de «coletividade», mesmo quando a consciência da sua unidade, assente em meios sonoros e auditivos, se revele bem mais abstrata do que a conseguida em torno da comunicação oral e da fala.”⁴⁵

Ainda Paula Casaleiro e Pedro Quintela, usam a definição de Rimbault e Dubois, para demonstrarem que as paisagens sonoras estão inextricavelmente relacionadas com o tempo e o espaço e podem ser vistas de um ponto de vista global ou local, “Evoluem ao longo da história – perdem-se os sons da natureza ou da vida pré-urbana *hi-fi* – mas também ao longo do dia – da hora de ponta à calma da noite, sendo o espaço físico onde um som ocorre e onde é ouvido ou gravado parte integrante do som e da experiência do espaço. Daí que o estímulo sensorial auditivo possa servir de ponto de partida para a identificação e diferenciação dos espaços, compondo paisagens

⁴⁴ Jorge Gaspar “O RETORNO DA PAISAGEM À GEOGRAFIA, Apontamentos Místicos” In *Fnisterra*, XXXVI, 72, (2001), http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_08.pdf

⁴⁵ Paula Casaleiro e Pedro Quintela “Cidades, Campos e Territórios - As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta”, <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/127.pdf>

reconhecíveis pelos sujeitos que os habitam ou frequentam e, em última análise, transparecendo uma identidade própria.”⁴⁶

O conteúdo acústico de qualquer local está embebido de todo um significado social, filosófico e estético e as composições sonoras criadas a partir desse conteúdo falam-nos não só desse local, mas do local capturado e composto pelo artista. Como nos revela Westerkamp a propósito da composição das suas paisagens sonoras: “eu transformo os sons de forma a realçar os contornos e significados *originais* (a minha ênfase). Tais contornos e significados “originais” não devem ser encontrados estreitamente na dimensão e forma acústica do objeto, mas no contexto localizacional da sua origem. Os significados originais dirigem a nossa atenção para a origem e a sua triagem através de métodos de composição”.⁴⁷

Como já verificado no ponto 1.1.2, o que é proposto através da Ecologia Acústica e nas composições de paisagens sonoras é a evocação da origem, a representação do real através da criação de algo original. Sobre a representação do lugar através do som Westerkamp’s, nas suas composições, procura através da expressão do conteúdo sonoro de um local específico, encontrar o reflexo da própria identidade desse local que, reciprocamente, enforma a qualidade acústica da paisagem sonora. No caso específico das composições de Westerkamp, a autora junta aos sons ambientes que trabalha posteriormente em estúdio, o som da sua própria voz e da linguagem humana em que faz uma descrição intimista e reflexiva do que observa da paisagem que vai capturando. Citando Westerkamp “não estou interessada em fazer música no sentido convencional; não estou interessada em comunicar questões culturais e sociais no idioma musical. Essa é a razão pela qual utilizo o som ambiente e a linguagem como instrumentos. Eu pretendo encontrar as “vozes” de um local ou de uma situação, vozes que possam falar de forma mais poderosa sobre a nossa experiência dentro desse local/situação. Eu considero-me uma Ecologista do Som”⁴⁸.

⁴⁶ Paula Casaleiro e Pedro Quintela “Cidades, Campos e Territórios - As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta”, <http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/127.pdf>

⁴⁷ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 193.

⁴⁸ Andra McCartney, “Sounding Places with Hildegard Westercamp”. *Electronic Music Foundation Intitute site*, Novembre 2000, <http://www.emf.org/guidetotheworld/artists/maccartney00/>

Capítulo II

II.1 – A linha do Vouga

Pedro Zúquete, no artigo “A Linha do Vouga”⁴⁹ com data de 2004, refere que esta era originalmente conhecida como Linha do Vale do Vouga, e foi inaugurada na sua totalidade em 1914, ligando a Linha do Norte, em Espinho, à Linha do Dão, em Viseu, numa extensão de 140 km. Da linha original atualmente apenas subsiste a ligação de Espinho a Sernada do Vouga (o troço Sernada do Vouga – Viseu foi encerrado em 1 de janeiro de 1990) continuando os serviços pelo Ramal de Aveiro. Esta é uma das últimas linhas de Via Estreita portuguesas ainda em funcionamento. Esta denominação é utilizada para nomear as vias-férreas em Portugal cuja bitola, distância entre bordo dos carris, neste caso de 1000 mm, é inferior à da bitola europeia que é de 1435 mm. Este estreitamento em relação à linha convencional serve para facilitar o rompimento das curvas em locais de montanha, mais estreitos e acidentados. As linhas estreitas servem essencialmente povoações rurais de zonas montanhosas. As linhas do Corgo, do Tâmega, extintas em 25 de março de 2009 e do Tua, extinta em 1992, eram exemplo disso.

II.2 – A escolha da Linha do Vale do Vouga

Na contracapa de uma edição a “Linha do Vale do Vouga, reflexão e análise” de 1988 podemos ler o seguinte: “O comboio é movimento no espaço ao longo do tempo... Como equipamento social adaptado à comunidade é insubstituível. Como indicador tecnológico, a sua história revela a determinação constante em tornar mais elevados os níveis de segurança e de conforto...Testemunha privilegiada da evolução dos nossos tempos, o comboio é um veículo de cultura que corre para o futuro”⁵⁰. Tal como este

⁴⁹ Pedro Zúquete. “Linha do Vouga” 2004, <http://www.webrails.tv/arquivoPDF/LinhaVouga.pdf>

⁵⁰ A Linha do Vale do Vouga, reflexão e análise, Edição e autoria do Grupo Comboio Pró-Vouga, Coordenação de textos dos inspetores Tavares dos Santos, Gonçalves Venâncio e Dr. Deniz de Ramos, Edição do Grupo Comboio Pró-vouga, Número único, 1988.

pequeno excerto evoca, os elementos tempo e espaço são inerentes ao comboio, bem como a sua componente de equipamento ao serviço da comunidade, que se transforma em elemento cultural dessa região. Desta forma, ao escolher este elemento, pretende-se utilizar o material sonoro proporcionado pelo “vouguinha”, para refletir a capacidade do som em gerar significados relacionados com a perceção do espaço e do tempo e que permita entender a forma como a paisagem sonora se torna a representação do lugar. Através da voz dos passageiros procura-se expandir este trabalho à esfera do social, refletir sobre identidade e memória, relativizando a arte como uma entre muitas formas de trabalho cultural.

Apesar de nunca ter sido um dos utilizadores regulares da linha, esta sempre esteve presente no meu imaginário pessoal. Recordo em criança as vezes em que as cancelas da linha se fechavam à passagem dos automóveis e a espera, que parecia interminável, para ver a passagem do “vouguinha” que não parecia um objeto criado pelo homem mas um ser com vida própria, distinto dos outros comboios que seriam “irmãos adultos”. Recordo-me também, como passageiro, das viagens que fiz em adolescente com os amigos para à praia no verão, e “o vouguinha” era sinónimo de calor e férias. Agora que revisito a linha, essas memórias reaparecem mais vivas, mas mais importante, descubro outra vez um universo de ritmos e de sons, as paisagens e as pessoas da região, deparo-me com a passagem do tempo, e o que significa não acompanhar a evolução tecnológica, e, já que o conjunto de todas estas coisas formam a personalidade desta linha, deparo-me com a desilusão e a esperança no futuro da que terá sido em tempos a mais importante via de comunicação da região.

Ao investigar a história da linha é impossível deixar de reparar no esforço financeiro necessário para a construção desta ligação ferroviária. Já na altura a coroa portuguesa, segundo Pedro Zúquete, não teria como pagar as obras e o então Ministro do Reino João Franco, teve de conceder ao concessionário criado para a construção da linha, a Companhia Francesa de Construção e Exploração de caminhos de ferro, garantias de juro do capital empregado, caso a sua exploração não desse os lucros previstos. A construção da linha, de carácter praticamente manual, iniciar-se em finais de 1907 sob orientação do prestigiado engenheiro francês François Mercier, e conclui-se na sua totalidade em 1914. Ainda segundo Zúquete, esta terá sido a maior bem feitoria realizada na região, que pela fertilidade das suas terras e pelo desenvolvimento industrial e comercial há muito era reclamada. Este acesso ferroviário, para além de servir as populações, cria uma alternativa à utilização do Rio Vouga, mais arriscado e lento no transporte de mercadorias para Aveiro e outras localidades.

Na verdade, dos contactos que se foram estabelecendo durante a concretização deste projeto, verificou-se que o “vouguinha ” faz parte da memória das pessoas da região e é um caso de identidade de identidade coletiva. No entanto, durante as viagens realizadas, conclui-se que os utilizadores regulares da linha são pessoas de estrato social mais desfavorecido. Apesar de datar de 1988 o artigo de Celeste Coelho e Maria de Lurdes dos Santos “O Vale do Vouga e a dinâmica das áreas que atravessa” descreve com toda a atualidade os caris desta linha: “é um meio de transporte que serve as populações residentes nas pequenas localidades, e que procuram trabalhos, serviços, escolas nos centros urbanos. Este é ainda uma alternativa e um complemento ao sistema de transportes rodoviários que é mais ou menos deficitário nesta área. Estes são os motivos que tornam o comboio tão popular e tão necessário nas áreas que atravessa.”⁵¹ Trata-se de um meio de transporte que mais do que fazer a ligação entre centros importantes, funciona essencialmente como um transporte de características suburbanas da região do Vale do Vouga. Aqui o termo “suburbano” terá de ser visto no contexto da região. De facto, nesta zona não existem cidades de grande escala, que por não poderem crescer mais originaram formações territoriais na sua margem. No caso desta região, trata-se de uma malha de localidades na periferia de pequenos centros urbanos que se caracterizam de suburbanos não tanto pela densidade ou pela intensidade do interrelacionamento interno, mas pela subalternidade em relação às cidades sede de conselho. Muitas destas localidades periféricas são áreas rurais, economicamente desfavorecidas, parcas em infraestruturas e que dependem essencialmente das cidades próximas na obtenção de emprego, educação, serviços de saúde, serviços burocráticos, comércio, etc. Através do “vouguinha” poderia chegar a esta parte da população que pretendia “dar voz” e produzir trabalho que reproduza o real, transformando-se num processo de documentação social que trabalha com questões de espaço, tempo e que leve o público a refletir sobre identidade e memória. Esta linha estreita com o seu “comboio brinquedo” é uma via de comunicação que serve a comunidade local, um equipamento público possuidor de um legado cultural da região e é uma das últimas linhas de via estreita em funcionamento no nosso país.

Agora revisito o espaço valorizando a sua manifestação acústica, através de uma escuta ativa, consciente da importância do ambiente sonoro como presença poderosa

⁵¹ Celeste Coelho e Maria de Lurdes dos Santos, *O Vale do Vouga e a dinâmica das áreas que atravessa*, (Linha do Vale do Vouga, reflexão e análise, número único, Edição do Grupo Comboio Pró-vouga. Abril de 1988), 38

capaz de nos condicionar e das paisagens sonoras como meio de expressar a representação do lugar. Penso também que o forte imaginário nostálgico proporcionado pelo comboio: a viagem, a partida e a chegada, a espera na estação, a separação e o reencontro, a sensação de sermos conduzidos a um destino embalados pelo balançar e pelos sons do comboio terá também contribuído para embarcar nesta viagem pelos sons do “vouguinha”. No entanto, acredito que neste caso concreto, a especificidade desta linha ultrapassa o imaginário coletivo genérico e o foco do meu interesse está na reflexão das especificidades desta ligação ferroviária: como os sons desta linha se tornam num elemento de identidade da região e das gentes que o comboio serve, e nas possibilidades criativas resultantes da reconfiguração desses elementos sonoros em composições/objetos sonoros expressivos. Pretende-se fazer desta experiência um produto estético em que se reflete o espaço, em que se interpreta um relacionamento comunicacional através de informação acústica, em que acontece a consciencialização do indivíduo e da sua relação com os outros.

Capítulo III

Projetos/ parte prática

Com estes projetos pretende-se uma reflexão sobre a capacidade do som ambiente capturado (field recordings) em gerar significados e na valorização da audição como sentido de percepção do real. Propõem-se escutar o material sonoro gerado pela Linha do Vale do Vouga reconfigurado em composições sensíveis às questões de espaço e tempo. Com a utilização destes ambientes sonoros do dia a dia reconfigurado em material artístico, pretende-se explorar a evocação do local de origem de forma a encontrar o reflexo da identidade desse mesmo local. Com os três projetos práticos que fazem parte desta dissertação, espera-se encontrar as “vozes” do lugar ou da situação que expressem a minha experiência sonora subjetiva desse espaço e tempo.

Para a captação dos sons usou-se um gravador portátil da marca Zoom H4 Handy Recorder, utilizando os dois microfones embutidos na configuração estéreo X/Y, com ângulo de captação entre os 90º e os 120º . Para escuta utilizaram-se os auscultadores Sony MDR-600.

Importa referir que os sons e imagens recolhidos para a realização destes projetos dizem respeito apenas à parte da Linha que vai de Oliveira de Azeméis até Espinho.

Projeto I

Tema: As pessoas do Vouguinha.

Título : *Bom Ouvinte*

Bom ouvinte

Talvez o elemento sonoro mais expressivo para caracterizar a identidade de um conjunto de pessoas seja a voz. Este meio de expressão é portador da linguagem, do vocabulário, da entoação e da pronúncia, todos estes elementos expressivos e de diferenciação da origem geográfica e do estrato social e cultural dos indivíduos. Através destes registos sonoros de pessoas que se movimentam no espaço ao longo do tempo, descobrem-se os gostos, as aspirações e temores de desconhecidos que no entanto não deixam de parecer algo familiares. Nestes retratos sonoros tendencialmente intimistas, por vezes próximos do documentário, tenta-se que as vozes se destaquem de todo o ambiente sonoro composto pela miríade de sons do comboio, talvez a personagem principal destes pequenos episódios do dia a dia. Trabalho próximo da documentação social, este pretende refletir o real, o quotidiano, o contexto da Linha do Vouga pretendendo fazer o público refletir sobre identidade e memória. *Bom ouvinte* dá a escutar a voz dos passageiros sob a forma de fragmentos narrativos capturados ora dentro do comboio, ora fora, nos apeadeiros e nas estações. Estes trechos, geralmente apresentam-se numa espécie de voyeurismo sonoro, uma escuta indiscreta de diálogos alheios, para outras vezes se revelarem numa confiança sincera.

Processo Técnico e Modo conceptual

1ª Fase – Captação do material sonoro.

Captaram-se os sons no interior do comboio, apeadeiros e estações com a atenção dirigida para os diálogos dos passageiros, na maioria dos casos através de uma escuta furtiva, dissimulada, permitindo que os diálogos continuassem descondicionados. Noutras situações, através de uma confiança adquirida no próprio momento através do contacto direto, aguçada pela curiosidade dos intervenientes num caçador de instantâneos sonoros que deambula pelo comboio e pela linha.

2ª Fase – Seleção do material, edição e composição.

Faz-se a seleção de horas de material sonoro captado, privilegiando a qualidade do áudio, a inteligibilidade dos trechos e a expressividade dos diálogos. A edição é mínima, procurando corrigir apenas as frequências que o gravador ou os microfones aumentam em relação à fonte sonora original, tentando produzir uma representação do lugar o mais fiel possível. Em termos composicionais, existe um processo de procura da essência, privilegiando o carácter narrativo das peças, a expressividade da voz e da linguagem fazendo emergir elementos reveladores da identidade dos intervenientes. Procura-se condensar o tempo, através de cortes, e fazer sobressair as qualidades acústicas do espaço, resultando em retratos sonoros dinâmicos entrecortados pelo som sempre presente do comboio.

3ª Fase – Instalação

Apenas os altifalantes sem as habituais caixas, dispostos ao longo de uma parede com a mesma distância entre eles que existe na distância que vai entre as traves da linha do vale do Vouga. O aspeto descarnado, maquinal dos altifalantes combina com a visão despojada e de entranhas à mostra que acontece em grande parte da linha. Metade dos altifalantes projetam os mesmos fragmentos sonoros, enquanto outra metade desfasada em relação ao conjunto anterior vai projetando o som de outros fragmentos.

Projeto II

Tema: percepção sonora do Vouguina

Título: Ausente

Ausente

Apesar de estarmos constantemente a ser estimulados por informação acústica, a capacidade de escutar no mundo contemporâneo está lentamente a perder-se e o som parece ter cada vez menos significado. Como defende Murray Schafer, a degradação do ambiente sonoro das cidades aliada ao que chamou de “domínio da cultura visual” na sociedade moderna, resulta na deterioração da capacidade auditiva. Para os nossos antepassados na luta pela sobrevivência da espécie, a audição era fundamental para “ver” o que estava oculto fazendo da desta um instrumento essencial à sobrevivência. O Homem de hoje vive rodeado por tanta informação acústica e de intensidades tão desproporcionais que por vezes se torna quase impossível ouvir com inteligibilidade. Este acredita essencialmente no que vê acabando por não refletir no que ouve.

Neste projeto pretende-se confrontar o espectador com ausência física do *vouguinha* através da presença sonora do mesmo. Utilizando a manifestação acústica do universo da Linha do Vouga, por meio de uma composição sonora, procura-se demonstrar como o ambiente sonoro que nos envolve pode ser uma força poderosa imbuída de informação espacial e temporal, mas também social e cultural. Utilizando desde sons panorâmicos até sons de detalhe, pretende-se provocar a ignição da perceção sonora dos espaços e incentivar o público a escutar.

Processo Técnico e Modo conceptual

1ª Fase – Captação do material sonoro.

A captura do material sonoro para este projeto começou pela escuta dos sons gerados pelo meu próprio corpo ao movimentar-se no espaço, tentando assim valorizar os sons mais subtis que facilmente passam despercebidos até chegar aos sons de maior intensidade sonora que caracterizam as linhas férreas. Procurei também descobrir o que Schaefer refere em “Tuning of the World” (1977) por “keynotes”, “Sound Signals”, “Sound Marks” ideias já abordadas no capítulo I.1.1 desta dissertação.

2ª Fase – Seleção do material, edição e composição.

Para este projeto, a seleção do material valorizou essencialmente procurar dentro da generalidade de sons captados, aqueles que se relacionam mais com o tipo de local, e que melhor expressam a identidade do sítio. A edição neste projeto é mínima, procurando corrigir apenas as frequências que o gravador ou os microfones aumentam em relação à fonte sonora original, mantendo-se o som o mais próximo do real possível. No entanto, a intervenção na composição sonora é muito presente. Tentando valorizar alguns sons, recriando estruturas rítmicas, utilizo as cadências das carruagens como samplers, crio uma narrativa pessoal, desenvolvo a minha perspetiva do espaço e o meu relacionamento com os sons desse mesmo espaço.

3ª Fase – Instalação

Várias colunas de som sobrepostas por paletes industriais de transporte de mercadorias emitem uma composição sonora baseada em sons recolhidos na Linha do Vouga. As paletes pousadas no chão remetem-nos para as cargas que o comboio transporta. Pretende-se que o público suba para as paletes e aí experiencie livremente o som.

Projeto III

Tema: Mapa sonoro da Linha do Vale do Vouga

Título: Mapa sonoro do Vouguinha

Mapa Sonoro do Vouguinha

“A *Internet*, de redes e serviços telemáticos, passa a ser concebida pelos seus utilizadores como espaço de pesquisa de informação, de encontro e de partilha, ou seja, a Internet gera uma espacialidade inteiramente abstrata que é reforçada pelas metáforas de navegação e de *site* (lugar). Gera-se uma proximidade que nada tem a ver com a proximidade geográfica, mas sim com a proximidade representacional que promove a ideia de comunidade.”⁵²

Neste projeto pretende-se documentar um mapa sonoro online da parte da Linha do Vouga que vai de Oliveira de Azemeis até à estação de Espinho. Este consiste em vários pontos referentes a sítios ao longo da linha. Ao clicar-se na indicação, temos acesso a um fragmento de som capturado nesse local. São diversos tipos de sons, mas que têm sempre em comum refletirem o território da linha do *vouguinha*. Com este trabalho espera-se inserir na espacialidade abstrata da internet a representação virtual do itinerário territorial percorrido pela ligação ferroviária do Vale do Vouga, disponibilizando ao cibernauta o contacto com um fragmento da paisagem sonora real do lugar representado no mapa. Desta forma, o universo sonoro do Vouguinha fica registado na pluralidade de lugares que a navegação da rede lhe permite, disponível à comunidade em geral e às comunidade de cibernautas formadas pelo interesse nos sons ambientes dos quotidiano de todo o mundo. Alguns exemplos de mapas sonoros disponíveis online: mapa sonoro de Londres, Colónia, Toronto, Nova Iorque, Madrid, etc.

Processo Técnico e Modo conceptual

⁵² Lúcia J. Silva e Oliveira Loureiro da Silva, “A Internet – a geração de um novo espaço antropológico.”, *BIBLIOTECA ON –LINE DE COÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, <http://www.mendeley.com/research/comunicacao-internet-gerao-um-novo-espao-antropolgico/>

1ª Fase – Captação do material sonoro.

O processo de captação foi feito ao longo da linha em pontos previamente determinados. Procurou-se diversificar a experiência auditiva, tentando encontrar sempre algo de distinto de local para local.

2ª Fase – Seleção do material, edição e composição.

O Material sonoro foi selecionado tendo em conta a qualidade da gravação e valor expressivo. A edição é mínima, procurando corrigir apenas as frequências que o gravador ou os microfones fazem sobressair em relação à fonte sonora original. A composição dos sons tenta demonstrar a minha perspetiva do espaço e o meu relacionamento com os sons desse mesmo espaço.

3ª Fase – Instalação

De forma ao mapa sonoro ficar disponível na rede, utilizou-se a plataforma GoogleMaps. Depois de identificado o percurso, introduziram-se os sons nos pontos assinalados ao longo da linha.

Site: <http://linhaentredourovouga.hd1.com.br/>

Conclusão

Esta dissertação inscreve-se no contexto da criação artística e entendo-a como uma reflexão sobre a consciencialização da escuta do ambiente sonoro do nosso quotidiano e a forma como este é importante na percepção do mundo que nos rodeia. O ambiente sonoro envolvente pode ser portador de um significado social, cultural e estético, acabando por ser fundamental para a construção da noção de identidade e memória dos espaços em que habita.

“Praça de Arvard, Boston, 1968: um piano é colocado na praça. Com um cronómetro na mão John Cage dirige a sua peça em silêncio para uma multidão de transeuntes. Esta reposição, ou repetição de 4'33”, desde sua estreia inicial em woodstock em 1952 para as ruas da cidade de Boston, reforça o interesse e prática de Cage pela vida quotidiana”⁵³

Desde os primórdios da nossa existência que a percepção sonora dos espaços é um dos atributos mais importantes para a nossa sobrevivência e adaptação ao meio ambiente. A audição, em contraste com a visão, que nos permite ver apenas o que está à nossa frente, possibilita-nos perceber a envolvente do mundo, e nos primórdios da existência humana representava a melhor forma de escapar aos predadores. Apesar desta importância primordial desempenhada pelo ato de escuta, para vários investigadores, a percepção auditiva dos sons do quotidiano encontra-se atualmente muito negligenciada. A Ecologia Acústica desenvolveu-se a partir da preocupação do seu mentor, Murray Schafer, na degradação do ambiente sonoro das cidades, que segundo este, apresentam uma saturação de informação do campo auditivo. Em consequência, para Schafer, a população das cidades estaria a perder capacidade de memória auditiva e escuta minuciosa. Todas estas reflexões associam-se à ideia de poluição sonora, consequência de um mundo cada vez mais industrializado e tecnológico. No entanto, Pedro Silva Marra⁵⁴ diz-nos: “É facto que a população das grandes cidades apresenta, de maneira geral, uma audição mais dispersa do que, por exemplo de uma população rural. Caso contrário, a vida nestes locais seria demasiadamente insalubre. No entanto,

⁵³ Brandon LaBelle, *Background Noise, perspectives on sound art* (The Continuum International Publishing Group Inc. , 2008), 293

⁵⁴ Pesquisador do Centro de Convergência de Novas Mídias – UFMG e do grupo de pesquisa Cartografias de Sentidos .

gostaríamos de observar estas mudanças menos como uma redução da competência sonológica, do que como a abertura do sentido da audição para novas possibilidades, o que ocasiona uma tensão do que se pode chamar de competência sonológica.”⁵⁵ Se por um lado a população das grandes cidades apresenta, de maneira geral, uma audição mais dispersa (menos minuciosa) do que, por exemplo de uma população rural, a população das cidades estará mais apta a compreender outras situações sonoras, nomeadamente sons desarmoniosos, possuindo assim competências sonológicas próprias. Um exemplo prático que ainda Pedro Silva Marra apresenta para ilustrar a adaptação do ser humano ao seu ambiente sonoro, é do mecânico que avalia se o motor de um automóvel está ou não com defeito a partir do ruído produzido pela própria máquina.

Independentemente das variadas apreciações que o tema da qualidade sonora do meio ambiente e da deterioração da capacidade auditiva levante, salienta-se a importância da Ecologia Acústica na chamada de atenção sobre o que ouvimos e porque estamos a ouvir, e na consciencialização da relação direta entre o ambiente acústico e o funcionamento saudável da sociedade. No entanto a Ecologia Acústica, é uma área de estudo que tem mais para oferecer. Esta disciplina que se dedica ao ato de escutar e que tenta compreender o relacionamento dos seres humanos através da audição, encontra a sua expressão artística através da composição de paisagens sonoras. Elaboradas com base nos registados dos seus locais de origem através de gravações de campo (field recordings), estas construções sonoras expressão a interpretação do fenómeno sonoro de lugares específicos por parte do seu autor. Para verdadeiramente desfrutar da experiência sonora que as paisagens sonoras proporcionam é fundamental uma capacidade de escuta consciente. Da minha experiência na elaboração das composições da paisagem sonora da Linha do Vouga, apercebi-me que a capacidade de ouvir está intimamente ligada à capacidade de silenciar o nosso ser, de abrandar os nossos pensamentos para partir na viagem da escuta. Como argumenta Murray Schafer, o silêncio nos tempos modernos, e em particular no ocidente, passou a representar algo de negativo, a ausência, a estagnação. Talvez para valorizarmos o nosso ambiente acústico teremos de mudar a nossa percepção de silêncio escutando-o como o ponto de partida

⁵⁵ Pedro Silva Marra, “ Paisagens Sonoras do Futebol : Som e Esporte em uma Metrópole LatinoAmericana, Razón y Palabra, Primeira Revista Eletrónica en América Latina Especializada en Comunicacion, <http://www.razonypalabra.org.mx/PAISAGENS%20SONORAS%20DO%20FUTEBOL%20SOM%20E%20ESPORTE%20EM%20UMA%20METROPOLE%20LATIONOAMERICANA.pdf>

para a experiência da percepção sonora. Quando John Cage introduz o silêncio em 4'33'', como referem Bousseur e Bousseur, a sua intenção estaria em confrontar o ouvinte com a ausência de som, para este se aperceber do meio sonoro envolvente. Por outro lado, tal como aconteceu com Duchamp e seus readymades, Cage traz o quotidiano para a obra de arte através do som ambiente que nos rodeia.

Independentemente da plena consciência que se tenha ou não dos sons que nos rodeiam, estes completam a identidade e memória de qualquer local. A partilha de um mesmo ambiente sonoro ajuda a promover a noção de pertença, de coletividade e identidade da população, mesmo apesar dessa consciência e unidade assentar em elementos sonoros mais abstratos do que acontece por exemplo com a comunicação oral e a fala. No caso da paisagem sonora do Vale do Vouga tentei condensar a realidade sonora daquele espaço, ao mesmo tempo que tento fazer sobressair as qualidades acústicas e sonoras que o distinguem, e que, na minha percepção, são elementos de identidade da linha e da região. Realçando os contornos e significados sonoros originais, remete-se o ouvinte para a origem dos sons tentando despertar uma atenção renovada, revigorada, levando o ouvinte a redescobrir o espaço, as pessoas, a cultura.

Pelo que podemos concluir as paisagens sonoras, propõem mais do que o simples registo, estudo, e composição dos ambientes sonoros. Estas tornam-se também num processo de documentação social que trabalham com questões de espaço, tempo e identidade. As composições sonoras criadas neste âmbito, geralmente estão impregnadas da responsabilidade do artista em refletir o real, o seu contexto, levando os públicos a refletir sobre identidade e memória, como se pretende na parte prática apresentada desta dissertação. Este é um dos compromissos que marcam a arte contemporânea. A procura do real e a sua ampliação ao social, deslocando-se para o campo expandido da cultura, que a antropologia estuda e observa, tornou-se num paradigma da produção artística contemporânea. Como refere Miwon Kwon sobre o site specificity na contemporaneidade artística: “procura-se integrar a arte mais diretamente na essência do social, ora de forma a poder enunciar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes tais como a crise ecológica, os sem abrigo, a sida, a homofobia, o racismo e o sexismo, ora de forma mais generalizada, a poder relativizar a arte como uma entre muitas formas de trabalho cultural, as manifestações atuais de site specificity inclinam-se a abordar os pressupostos históricos e estéticos da arte como assuntos secundários”⁵⁶. O trabalho artístico na atualidade não procura ser um nome/objeto mas

⁵⁶Miwon Kwon “One Place After Another : Notes on Site Specificity” the MIT Press, October, Vol. 80, (Spring, 1997), <http://www.jstor.org/stable/778809>

um verbo/processo que muitas vezes tende a provocar a acuidade das convicções ideologias dos participantes.

Assim, concluo esta dissertação afirmando que o que foi dito, mostrado e produzido, serviu para melhor compreender a importância da escuta do nosso cotidiano sonoro, que para além da importância que este possui no nosso bem estar físico e psicológico, é fundamental na construção da noção de identidade e memória dos espaços, possível de ser reconfigurado em material artístico expressivo, sensível às questões de lugar, de tempo, comunicação e identidade.

Bibliografia

Livro

A Linha do Vale do Vouga, reflexão e análise, Edição e autoria do Grupo Comboio Pró-Vouga, Coordenação de textos dos inspectores Tavares dos Santos, Gonçalves Venâncio e Dr. Deniz de Ramos, Edição do Grupo Comboio Pró-vouga, Número único, 1988.

Almeida, Francisco Castro, Cerveira, Augusto, *Material e tração : os caminhos de ferro portugueses nos anos 1940-70*, :Lisboa CP-Comboios de Portugal, D.L. 2006

Bosseu ,Dominique, Bosseur, Jean-Yves. *Revoluções Musicais, A Música Contemporânea depois de 1945* Editorial Caminho da Música, SA, Lisboa, 1990.

Cage, John. *Silence*. Middletown, Mesleyan University Press, 1973.

Coelho, Celeste e Lurdes, Maria de dos Santos, *O Vale do Vouga e a dinâmica das áreas que atravessa*, Linha do Vale do Vouga, reflexão e análise, número único, Edição do Grupo Comboio Pró-vouga, Abril de 1988

Chion, Michel. *Audio-Vision*. Columbia : University Press, 1994.

Chion, Michel. *La Voz en el Cine*. Madrid, Editions Cahiers du Cinema, 2004.

Cox, Christoph, Warner, Daniel. *Audio Culture: readings in modern Music*. NY, Continuum, 2004.

Heon, Laura. *Organised Sound*. Cambridge: University Press, 2005.

Katz, Mark. *Capturing Sound: how techonology has changed music*. London, University of California Press, 2004.

Khan, Douglas, *Noise, Water, Meat: a History of Sound in Arts*. Cambridge, The MIT Press, 2001.

Schaeffer, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Editions du Seuil, 1966.

Schafer, Murray. *O Ouvido Pensante*. São Paulo, UNESP, 1991.

Schafer, Murray. *The Soundscape: the Tuning of the World*. Vermont, Destiny Books, 1994.

Truax, Barry, ed. *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: A.R.C. Publications, 1978.

Referências Online

Andra McCartney, "Sounding Places with Hildegard Westercamp". *Electronic Music Foundation Intitute site*, Novembre 2000 :
<http://www.emf.org/guidetotheworld/artists/maccartney00/> (acedido em junho 6, 2011)

Bill Fontana. "The Environment as a Musical Resource"
<http://www.resoundings.org/Pages/musical%20resource.html> (acedido em Julho 6, 2011)

Bill Nichols. "Documentary and the Coming of Sound"
<http://www.filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm> (acedido em Julho 6, 2011)

Carlos Guedes, "PIERRE SCHAEFFER, MUSIQUE CONCRETE, AND THE INFLUENCES IN THE COMPOSITIONAL PRACTICE OF THE TWENTIETH CENTURY 1996" http://web.mac.com/carlosguedes/iWeb/HTM/Media_files/Schaeffer-1.pdf (acedido setembro 24, 2011)

Jorge Gaspar "O Retorno da Paisagem à Geografia, Apontamentos Místicos" In *Fnisterra*, XXXVI, 72, (2001) http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/2001-72/72_08.pdf (acedido Outubro 14, 2011)

Lídia J. Silva e Oliveira Loureiro da Silva, "A Internet – a geração de um novo espaço antropológico.", *BIBLIOTECA ON –LINE DE COÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO* (2002), <http://www.mendeley.com/research/comunicacao-internet-gerao-um-novo-espao-antropolgico/> (acedido em Julho 8, 2011)

Luigi Russolo. "Art of Noises"
<http://www.unknown.nu/futurism/noises.html>, (acedido em Julho 6, 2011)

Matthew Drutt, Bill Fontana: "Acoustical Visions of Venice"
<http://www.resoundings.org/Pages/Acoustical%20Visions%20Essay%20.html> (acedido em Julho 6, 2011)

Miwon Kwon "One Place After Another : Notes on Site Specificity" the MIT Press, October, Vol. 80, (Spring, 1997), <http://www.jstor.org/stable/778809> (acedido em Julho 6, 2011)

N. B. Albrich, " What is sound art?" the EMF institute,
<http://emfinstitute.emf.org/articles/aldrich03/aldrich.html>, (acedido em Setembro 24, 2011)

Paula Casaleiro e Pedro Quintela "Cidades, Campos e Territórios - As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto: um exercício de escuta"
<http://www.aps.pt/vicongresso/pdfs/127.pdf> (acedido Novembro 12, 2011)

Pedro Silva Marra, " Paisagens Sonoras do Futebol : Som e Esporte em uma Metrópole LatinoAmericana" *Razón y Palabra*, Primeira Revista Eletrónica en América Latina Especializada en Comunicacion (2007),

<http://www.razonypalabra.org.mx/PAISAGENS%20SONORAS%20DO%20FUTEBOL%20SOM%20E%20ESPORTE%20EM%20UMA%20METROPOLE%20LATIONOAMERICAN A.pdf> (acedido em Julho 8, 2011)

Petr Kotik "Music of Marcel Duchamp" Edition Block + Paula Cooper Gallery, 1991, <http://www.dada-companion.com/duchamp/music.php> (acedido em Setembro 12, 2011)

Pedro Zúquete. "Linha do Vouga" 2004, <http://www.webrails.tv/arquivoPDF/LinhaVouga.pdf> (acedido em julho 7, 2011)

Kendall Wrightson, "An Introduction to Acoustic Ecology" *Journal of Electroacoustic Music, Volume 12, March, 12* (1999), http://www.ciufo.org/classes/sonicart_sp09/readings/Intro_AE.pdf (acedido em Julho 6, 2011)

Anexos

Breve enquadramento histórico da Linha do Vale do Vouga

A história do caminho de ferro do Vale do Vouga inicia-se em janeiro de 1907, com a criação de um concessionário para o efeito: a Companhia Francesa de Construção e Exploração de caminhos de ferro, “Compagnie Française pour la Construction de Chemins de Fer à l' Etranger”. Antes disso, o então Ministro do Reino, João Franco, teve de conceder ao concessionário criados garantias de juro do capital empregado, caso a sua exploração não desse os lucros previstos. Com este acordo, os trabalhos de construção da linha do Vale do Vouga puderam finalmente iniciar-se em finais de 1907 sob orientação do prestigiado engenheiro francês François Mercier.

Devido às características do terreno bastante acidentado, e ao tipo de construção praticamente manual, de forma a evitar rasgar os numerosos montes existentes no trajeto, recorreu-se à construção constante de curvas, “tantas, que esta linha começou a ser conhecida por linha do vale das voltas”⁵⁷. Mais tarde, a população apelida o comboio de “vouguinha”, expressão utilizada até aos dias de hoje. Apesar das dificuldades, “o primeiro troço da Linha entre Espinho e Oliveira de Azeméis, na extensão de 33 km, foi festivamente inaugurado no dia 23 de novembro de 1908, com a presença do Rei D. Manuel II, e aberto à exploração no dia 21 de dezembro de 1908”⁵⁸. A ampliação da linha até à estação de Sernada do Vouga acontece em 1911, de Sernada do Vouga a Vouzela e de Bodiosa a Viseu, em 1913. Mais tarde completa-se a ligação de Vouzela a Bodiosa em 1914. A extensão total da via-férrea é de 175 Kms, incluindo o Ramal de Aveiro. Esta terá sido a maior bem feitoria realizada na região, que pela fertilidade das suas terras e pelo desenvolvimento industrial e comercial há muito era reclamada. Este acesso

⁵⁷ Pedro Zúquete. “Linha do Vouga” 2004, <http://www.webrails.tv/arquivoPDF/LinhaVouga.pdf>

⁵⁸ Pedro Zúquete. “Linha do Vouga” 2004, <http://www.webrails.tv/arquivoPDF/LinhaVouga.pdf>

ferroviário, para além de servir as populações, cria uma alternativa à utilização do Rio Vouga, mais arriscado e lento no transporte de mercadorias para Aveiro e outras localidades.

Os comboios da Linha do Vale do Vouga

Segundo Francisco de Almeida e Castro e Augusto Cerveira, na coleção para a “história do caminho de ferro em Portugal”, Vol.5, Material e Tração, “Até 1947, altura em que o caminho de ferro do Vale do Vouga seria incorporado na CP, as locomotivas a vapor ao serviço seriam as E91 indo até às 97, conhecidas por Koppel”⁵⁹ com vagões e carruagens de madeira. No dia 25 de agosto de 1972, efetuou-se a última viagem comercial de passageiros em comboio de tração a vapor entre Aveiro e Viseu, comboio este rebocado pela locomotiva "E 94", passando todos os serviços a ser assegurados por automotoras de bitola métrica. Em 2001 foram introduzidas as automotoras ABB/SOREFAME construídas em 1991 num total de 7 unidades duplas a Diesel, que circulavam na Linha da Póvoa de Varzim, transferidas quando esta encerrou para obras do Elétrico do Porto. Neste momento apenas circulam automotoras Allan da série ME 9630.

A linha do Vale do Vouga na atualidade

As estações que fazem parte desta linha de Espinho a Sernada do Vouga são:

Espinho – Silvade – Monte de Paramos – Lapa – Sampaio Oleiros – Paços de Brandão – Rio Meão – São João de Ver – Cavaco – Sanfins – Vila da Feira – Escapães – Arrifana – São João da Madeira – Faria – Cucujães – Santiago de Riba-UI – Oliveira de Azeméis –

⁵⁹ Francisco Almeida e Castro e Augusto Cerveira, *Material e tração : os caminhos de ferro portugueses nos anos 1940-70*, (Lisboa : CP-Comboios de Portugal, D.L. 2006), 132

UI – Tavanca Macinhata – Figueiredo – Pinheiro da Bemposta – Branca – Albergaria - a - Nova – Urgueiras - Albergaria-a-Velha – Sernada do Vouga.

Atualmente a linha encontra-se desprezada e parece lentamente perder os últimos vestígios de vitalidade. Apesar de algumas das estações e apeadeiros terem sido restaurados, a maioria dos edifícios parecem casas abandonadas à degradação e ao vandalismo, conferindo um caráter de país subdesenvolvido. Este flagelo não se verifica apenas nesta ligação ferroviária, é situação recorrente a muito do património ferroviário português. Na Linha do Vouga a maioria das estações ou está fechada, ou na melhor das hipóteses tem uma sala de espera. O mesmo acontece com os apeadeiros e em lado nenhum há uma bilheteira, é o próprio revisor que vende os bilhetes.

A nível do serviço de transporte público que esta ligação confere às populações, à muito que é pedido a revisão da frequência e dos horários disponíveis que não parecem servir da melhor forma as populações. Em relação à velocidade, apesar de desde 1972 não circularem as saudosas locomotivas a vapor, a velocidade média do comboio pouco se alterou, 30Km/H. “Desde a viagem inaugural feita em 1908 por D. Manuel II pouca coisa mudou na linha do Vouga. Mudaram as locomotivas que já não funcionam a carvão, mas o chefe do comboio continuam a ser o revisor que faz o pedido de avanço em cada estação”⁶⁰ Este sistema, completamente ultrapassado que foi substituído por sistemas automáticos nas outras linhas ferroviárias, é o que permite ao comboio avançar com alguma segurança para a estação seguinte através das passagens de nível. “Nos 96 km de Espinho a Sernada do Vouga existem atualmente 158 passagens de nível fazendo do “vouguinha” a linha com mais passagens de nível do país. A média de passagens de nível perfaz 1 por cada 600m, sendo que em alguns pontos da linha as passagens não distam mais de 100m entre elas. Assim, e apesar da velocidade dos comboios não ultrapassar os 30km/H, esta linha apresenta uma das maiores taxas de sinistralidade, sendo que 30% de todos os acidentes ferroviários do país acontecem nestes 96 km”⁶¹. De forma a anunciar a sua passagem, o maquinista vê-se obrigado a buzinar constantemente ao longo de toda a viagem. Se a velocidade reduzida a que o comboio circula é motivo de desagrado para muitos utentes, esse fator será o que faz com que alguns dos acidentes nesta linha não ganhem proporções mais graves.

⁶⁰ Reportagem do canal de televisão SIC “Linha do passado”, <http://www.youtube.com/watch?v=F5eNqYMuEXs>

⁶¹ Reportagem do canal de televisão SIC “Linha do passado”, <http://www.youtube.com/watch?v=F5eNqYMuEXs>

As guardas de passagem de nível desempenham um papel fundamental na segurança da Linha do Vale do Vouga. Neste momento são 26 as mulheres que dedicam a sua vida ao trabalho da segurança coletiva, fazendo descer e subir as cancelas da linha. Para além destas, e de forma a reduzir o nº de funcionários, a Refer encontrou uma solução, pode-se dizer única para fechar e abrir algumas das cancelas sem guarda à passagem do comboio: o manobrador. Conforme nos descreve o site da CP, “O comboio para e o manobrador sai, com a manivela na mão, para fechar a cancela. O comboio arranca e para novamente, à espera que a cancela seja aberta e o manobrador entre. Este é um processo que apenas se efetua entre Sernada do Vouga e Oliveira de Azeméis.”⁶²

Apesar do estado algo degradado em que esta ligação ferroviária se encontra, dos horários que parecem desajustados com as necessidades da população, da reduzida velocidade do comboio, do número excessivo de paragens e dos acidentes, a CP inúmera como uma das “8 linhas a descobrir” nos seus roteiros turísticos. No texto disponibilizado no site, a propósito destas linhas podemos ler: “As viagens são agora mais divertidas a bordo de comboios modernizados, com um serviço de qualidade e eficácia em espaços confortáveis que o convidam a viajar connosco!”⁶³

No entanto parece que o destino desta Linha irá mudar, na Página online da Refer, empresa pública responsável pela prestação do serviço público de gestão da infraestrutura integrante da rede ferroviária nacional, pode ler-se : “está em curso uma intervenção de reabilitação da superestrutura de via (carril, travessas e balastro) da Linha do Vouga, com o objetivo de melhorar os níveis de fiabilidade e segurança da exploração, e também viabilizar a sua manutenção de forma mais racional e sustentável. Para essa intervenção prevê-se um valor global de investimento de cerca de dois milhões de Euros, a realizar no triénio 2010-2012.” ⁶⁴ Na mesma página podemos também ficar a saber que em novembro de 2008 foi estabelecido entre a “Refer e a Alston um contrato no valor de 3,7 milhões de euros para a automatização de 52 passagens de nível (PN), tendo como opção adjudicar, no prazo de três anos, a automatização de até mais 50 PN”. Segundo a Refer este investimento visa promover uma efetiva redução da sinistralidade na Linha do

⁶² CP Comboios de Portugal, “roteiros Sernada do Vouga - Espinho”,
<http://www.cp.pt/cp/displayPage.do?vgnextoid=d1174bbc4c3f5010VgnVCM1000007b01a8c0RCRD>

⁶³ CP Comboios de Portugal, “roteiros Sernada do Vouga - Espinho”,
<http://www.cp.pt/cp/displayPage.do?vgnextoid=d1174bbc4c3f5010VgnVCM1000007b01a8c0RCRD>

⁶⁴ REFER “ALinhadoVouga”, <http://www.refer.pt/MenuPrincipal/Junior/Actividades/Iniciativas/tabid/660/ItemId/134/View/Details/AMID/1267/Default.aspx>

Vouga através da “colocação de barreiras e sinalização rodo ferroviária em cada passagem de nível, bem como a implementação de um sistema inovador de comando e controlo da circulação dos comboios”⁶⁵. Espera-se, com estas medidas, que a sinistralidade reduza em 70%. Com a recente alteração da conjuntura económica nacional, esta informação foi retirada do site e o encerramento da linha foi anunciado na imprensa para o final do ano de 2011, isto apesar de se ter efectivamente modernizado grande parte das passagens de nível e finalmente a linha estar melhor preparada para oferecer um serviço mais seguro à população.

⁶⁵REFER“ALinhadoVouga”, <http://www.refer.pt/MenuPrincipal/Junior/Actividades/Iniciativas/tabid/660/ItemId/134/View/Details/AMID/1267/Default.aspx>

Cd's audio

O CD 1 em anexo contém trabalhos sonoros de alguns dos autores referidos ao longo da dissertação. Estes foram descarregados da internet apenas com a finalidade de estudo académico. O Cd 2 contém as peças sonoras compostas para a realização da parte prática desta dissertação dos projectos: *Bom ouvinte* e *Ausente*

Cd 1

Faixa 1 – "Veglio Di Una Città" , Luigi Russolo, gravado em 1913.

Faixa 2 – "Erratum Musical For Piano" , Marcel Duchamp, gravado em 2010 por Nicolas Horvath

Faixa 3 – A primeira peça de música concreta, composta por Pierre Schaeffer em 1948 com sons de comboios.

Faixa 4 – "Sonata II" ,John Cages, interpretada por Boris Berman em Sonatas e Interludios para Piano Preparado.

Faixa 5 – "MUSIC OF CHANGES", John Cage's para piano, gravado ao vivo em Collide-O-Scope Music Concert, Abril 2010

Faixa 6 – "ELEPHANT SKIN", Hildegard Westerkamp gravação sonora de Queen Elizabeth Park, Canada

Faixa 7 – Vancouver Sounds, Soundscape Documentary,

Cd 2

Bom ouvinte

Faixa 1 – s/título

Faixa 2 – s/título

Faixa 3 - s/título

Faixa 4 - s/título

Faixa 5 - s/título

Faixa 6 - s/título

Faixa 7 - s/título

Ausente

Faixa 8 - s/título

Outros anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro